تيري إيجلتون

النقد والأيديولوجية

ترجمة:

فخري صالح

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

النقد والأيديولوجية

٨٠١ر٩٥
ايج ايجلتون ، تيري
النقد والايديولوجية / تيري ايجلتون ، ترجمة
فخري صالح ـ عمان :
( ) ص
ر.أ (٢٣٨/ ٤/ ١٩٩٢)
١ـ النقد الأدبي أـ العنوان
ب ـ فخري صالح ، مترجم
(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٣٨/ ٤/ ١٩٩٢)

هذه هي الترجمة الكاملة لـكتاب

TERRY EAGLETON.
CRITCTSM AND
IDEOLOGY. Verso.
London . 1976

‹ الخطوط وتصميم الغلاف زهير ابو شايب›

تيري ايجلتون

النقد والأيديولوجية

ترجمة

فخري صالح

تيري ايجلتون.

وُلد تيري (فرنسيس) ايجلتون في سالفورد (لانكشاير) في بريطانيا في 22 شباط 1943. درس في كلية دي لاسال في سالفورد، وفي كمبريدج وحصل على البكالوريوس في الأدب عام 1964، كما حصل على الدكتوراه عام 1969. عمل في جامعات كمبريدج وأكسفورد (المملكة المتحدة)، وفي جامعات أودِنْسك (في الدانمارك) 1975 وفي جامعة كاليفورنيا (في سان دييغو) 1976، وفي أيْوا (في الولايات المتحدة) عام 1977 وفي إيثاكا (نيويورك) 1980.

له الكتب والأبحاث التالية:

1 ـ الكنيسة اليسارية الجديدة 1966.

2 ـ شكسبير والمجتمع: دراسات نقدية في الدراما الشكسبيرية 1967.

3 ـ الجسد بوصفه لغةً: صورة موجزة للاهوت «اليساري الجديد» 1970.

4 ـ منفيّون ولاجئون: دراسات في الأدب الحديث 1970.

5 ـ أساطير القوة: دراسة ماركسية في أدب الأخوات برونتي 1975.

6 ـ النقد والأيديولوجية: دراسة في النظرية الأدبية الماركسية 1976.

7 ـ الماركسية والنقد الأدبي. 1976

8 ـ والتَر بنيامين: أو نحو نقد ثوري 1981.

9 ـ إغتصاب كلاريسا 1982.

10 ـ النظرية الأدبية: مقدمة 1983.

11 ـ وظيفة النقد 1984.

12 ـ ضد الذوق: مقالات مختارة 1986.

مقدمة المترجم

I

يعرض تيري ايجلتون لمسيرته النقدية السابقة[1] وانحناءات هذه المسيرة وتعرّجاتها في أحدث كتبه الصادرة ضدّ الذوق Against the Grain 1986 ، ويتتبع في مقدمة كتابه الأخير[2] مكوّنات هذه المسيرة النقدية ومحرّضاتها وتحولاتها وأشكال علاقتها بكشوفات النظرية الماركسية في الأدب بخاصة وكشوفات النظرية الأدبية الحديثة بعامة . ويرى ايجلتون أن النصف الأول من السبعينات قد شهد ولادةً جديدةً للنظرية الثقافية الماركسية في بريطانيا بتأثير إحياء الفعالية السياسية الجذرية

---

(1) : من المستغرب أن يتجاهل ايجلتون في كتبه التالية وفي استعراضه لمسيرته النقدية أية إشارة إلى مجموعة من كتبه الأولى . ويبدو أن هذا التجاهل نابعٌ من عدم اقتناعه الحالي بها كتبه في المراحل المبكرة من عمره . لكن الملفت للنظر هو أن كتبا مثل الكنيسة اليسارية الجديدة 1966 و الجسد بوصفه لغةً : صورة موجزة للاهوت « اليساري الجديد » 1970 تحاول التوفيق بين المنظور المسيحي للثورة والمنظور الماركسي لها .

يقول ايجلتون في كتابه الجسد بوصفه لغةً ما يلي :

إن المشروع الماركسي « لا يَهْدِفُ إلا إلى إلغاء الاغتراب بين الانسان والانسان وبين الانسان وعالمه وبين الانسان ونفسه . لكن مع ظهور الرأسمالية انبثق عدد هائل من التواصل الاجتماعي وحصل تحوّلٌ حاسم في العلاقات الطبيعية بين البشر مسبِّبا بذلك نوعا من التشويش والاضطراب العميقين والاغتراب بين البشر [وعالمهم] . وهكذا فإن التغلُّب على أوضاع الاغتراب هذه ـ إعادة بناء المجتمع الانساني ـ هو المشروع الذي تضطلع بتحقيقه الثورة الاشتراكية ؛ وهو كما أقترح، المشروع الذي ينبغي أن تضطلع به الكنيسة المسيحية ، إذ يبدو لي إن الكنيسة لا تملك استراتيجية ثوريةً خاصةً بها ولا تستطيع أن تسلُكَ « طريقا ثالثا » بين الثورة والرجعية . إن عليها أن تختار واحدا من الطريقين ، وذلك الاختيار هو الاختيار الفعليّ لمصداقيّتها ووثوق صلتها بالعصر » .

أنظر تعليقا على هذا الكلام ما كتبه إلْمَر بوركْلَنْد في :

Elmer Borklund. Contemporary Literary Critics.

Macmillan. London. 1982. PP. 167 – 168.

2) انظر مقدمة كتابه « ضدّ الذوق » .

. Against The Grain. Verso. London. 1986. PP. 1 – 8.

في المجتمع الغربي كله. ولقد ولّد هذا الاحياء، بسبب أحداث سياسية بعينها ومن ضمنها حرب فيتنام والحركات الطلابية في الستينات وبداية السبعينات ونهوض الحركة النسائية في بريطانيا في بداية السبعينات أيضا، اهتماما بالجدل النظري في صفوف اليسار وأوجد مناخا سياسيا عاما يساعد على تطوير هذا الجدل. وقد احتل عمل لوي ألتوسير وتلامذته ومساعديه مركزا أساسيا من مراكز الانشغال بالنظرية.

ويعتقد ايجلتون أن فتنة عمل ألتوسير تكمن في كونه يقدم، أثناء انشغاله بالايديولوجية و « الاستقلال النسبي » للبنى الفوقية، نوعا من الاصلاح وإعادة تأهيل ماركس « العلمي » واللينينية بالاضافة إلى النزعة المعادية للمذهب الانساني والتي تبدو ثورية، بمعنى من المعاني، على الصعيد السياسي. وقد جذَب هذا العمل اهتمامات الماركسيين البريطانيين الذين رأوا فيه سبيلا للتحرر من قيود النظرية الثقافية التي تبنتها النزعة الاصلاحية السياسية في صفوف اليسار، تلك النظرية التي أصبحت في نظر هؤلاء الماركسيين غير كافية بالقياس إلى الضرورات التي تتطلّبها اللحظة التاريخية. وهكذا وفّرت الألتوسيرية شكلا من أشكال فضّ العلاقة بين السياسات الثقافية والعمل النظري من جهة وحركة الاصلاح اليساري من جهة أخرى.

كان الغنى والتعقد النظريان والدفاع الحادّ عن مركزية التساؤل النظري وأهميته مصحوبةً جميعا بالحدة السياسية وتفجير العلاقة مع المثالية (مُلَخَّصَةً ذلك في العداء الحادّ للهيجلية) التي لم تكن، على الأقل في السياق البريطاني، مقترنة بصورة متعارفٍ عليها مع خطاب الثقافة وخطاب النظرية. في قلب هذه البنية الثنائية يكمن سر فتنة الماركسية الألتوسيرية وتأثيرها على المثقفين الجذريين في هذه المرحلة ؛ إذ أنها هيّأت مناخا مناسبا لعملهم وانشغالاتهم الفكرية وساعدتهم، بمناهضتها للنزعة الانسانية المثالية، على التباعد عما كان سابقا شيئا حميما بالنسبة لهم وعزيزا على أنفسهم.

في سياق هذا التأثير يَعُدُّ ايجلتون عمليه النقد والأيديولوجية **Criticism and Ideology** (1976) و الماركسية والنقد الأدبي (1976) ضاربين بجذورهما في ذلك الوسط النظري، مع أنه يعترض على النقد الموجّه إلى هذين العملين والذي عدّهما متأثرين بشدّة بالماركسية الألتوسيرية.

بناءً على هذا الانكار المزدوج الطابع، الذي يعترف بتأثير ألتوسير عليه ولكنه ينكر شدته وقوته على عمله، يشرع في نقد النظرية الألتوسيرية. إنه يرى أن فائدة

مفهومي ألتوسير النظريين الأساسيين تكمن في أنهما حاولا أن يصحّحا ما كان يمكن عدّه وبصورة مقنعة مفاهيم ناقصة وخاطئة في تقاليد الفكر المركسي، لكن الصياغات البديلة التي قدمها ألتوسير قد كشفت فيما بعد عن نقص خطير أو خلل مواز لذلك الخلل الذي انتقدته في المفاهيم الماركسية التقليدية. إن التوسير يُحِلُّ محل النـزعة التجريبية الصارخة غير المتماسكة ابستمولوجيا تستعيد الشخصية الخاصة البنائية للتفكير المفهومي فقط من أجل التخلص من نوع جديد من الكانطية الجديدة مغامرا بذلك بدفع « ما هو واقعي » إلى نقطة متلاشية خلف حدود الخطاب وماحيا أيضا دور البيّنة والبرهان في الجدل النظري مُنْتجا تفسيرا « متأصّلا » باطنيا، لا يمكن الدفاع عنه، لعمليات التحقق النظري. وهكذا وقعت النزعة المضادة للانسانوية humanism البرجوازية ذات الطابع المهيمن في الفكر الأوروبي الحديث، بمحاولتها التخلص من الطَبَعات الوجودية والظاهراتية والمسيحية من الماركسية باستعادة الشخصية البنيوية لفكر ماركس وإحياء هذه الشخصية، فريسةً سهلةً للأيديولوجية « البنيوية » التي عملت على تهميش الذوات الفاعلة والصراعات الطبقية أيضا. كما هددت نظرية ألتوسير الخصبة الواعدة في الأيديولوجية، التي شكلت قطيعة حادة مع النماذج الميكانيكية العتيقة لفهم الأيديولوجية، بمد مفهومها للأيديولوجية وتوسيعه لتصل نقطة أُفْرغت بوصولها إليها من فاعليتها وتأثيرها السياسيين.

يرى ايجلتون في هذا السياق أن تشديد ألتوسير على الاستقلال النسبي للبنى الفوقية ينتمي إلى النقد اليساري للستالينية والنزعات الاقتصادية Economisms الأخرى في الماركسية كما يذكر بالماركسية الماوية التي تؤمن مثله بأن تغيير البنى التحتية ليس كافيا أبدا من أجل بلوغ الاشتراكية الكاملة. إن هذا التشديد ينتمي أيضا، وهذا مهمٌّ كثيرا من وجهة نظر ايجلتون، إلى النزعات الاصلاحية اليسارية داخل الشيوعية الأوروبية بإهمالها النسبي للصراع الطبقي على صعيد الانتاج لصالح الصراع ضمن الدولة (المستقلة نسبيا). وقد ساعدت إشاعة مذهب الاستقلال النسبي على فصل اللحظتين الاقتصادية والسياسية عن بعضهما في الاتحاد السوفييتي حاجبة بذلك الطبيعة «الاشتراكية» للأولى عن الشخصية غير الديموقراطية للحظة الثانية. كانت معارضة ألتوسير للنزعة التاريخية في آنٍ واحد رفضا للتنويعات اليمينية على الستالينية والنزعة الاقتصادية وللنزعة التاريخية اليسارية الثورية لمفكرين من طراز غرامشي ولوكاش الشاب. لقد كان الهجوم على الابستمولوجيتين التاريخية والتجريبية متناقضاً في الحالتين : فإذا كان ألتوسير يدافع عن الواقع المادي للنظرية

الثورية ضدّ التذويب الذرائعي Pragmatic لهذه النظرية في الوعي التاريخي فإنه في الوقت نفسه، وبانعطافته نحو اليمين، يعزل النظرية الثورية عن الممارسة التاريخية للصراع الطبقي.

يستعرض ايجلتون بعد تقديم نقده للألتوسيرية التحوّلات التي حصلت في الفكر الماركسي الأوروبي بعد السبعينات، ويرى أن الأزمة الرأسمالية الكونية في تلك الفترة قد ولّدت، في بريطانيا وفي غيرها من البلدان الأوروبية ازدهارا لفكر اليمين، مما أنشأ مناخا ثقافيا في صفوف اليسار مكّن المثقفين اليساريين الذين تأثروا بفكر ألتوسير من إعادة النظر في الاسئلة التي كانت سابقا محورا للجدل والنقاش. وقد ظهر اتجاهان في صفوف اليسار الأوروبي؛ اتجاه استقطر العناصر الأكثر «يمينيّة» في الفكر الألتوسيري وضغطها إلى حد جعلها تَنْبَتُّ عن الماركسية وتتحول إلى الثقافات الثانوية البرجوازية الطابع لما يسمى بعد ـ الماركسية post-marxism وبعد ـ البنيوية post-structuralism ، وقد قاد هذا الاتجاه في فرنسا إلى نوع من الرجعية السياسية دافعت عن حلف الناتو Nato و«العالم الحر»، وتمثل هذا الاتجاه في فكر تلميذ ألتوسير السابق ميشيل فوكو، كما تمثل في الانهماك في الفلسفة الباطنية من قبل جماعة تِل كِل Tel Quel المادية التوجّه وفي القنوط السياسي لجماعات مذهب المتعة وفي الصنميّة الشكلانية Fetishism لأطروحات التعددية pluralism . أما الاتجاه الثاني، كما يرى ايجلتون، فيتمثل في الدفاع عن الماركسية بوصفها الاستجابة الوحيدة الايجابية في عصر الأزمة الرأسمالية والخراب الاجتماعي المتزايد ونمو الصراع والكفاح ضد الامبريالية. وهكذا، وكما سعى ألتوسير إلى الدفاع عن الماركسية ضد التأويلات الانسانوية والاصلاحية الطابع، ينبغي السعي إلى الدفاع عن الماركسية ضد بعض مظاهر عمل ألتوسير نفسه **وبالأخص** ضد ذرية ألتوسير ما بعد ـ الماركسية.

رغم هذا النقد العنيف للألتوسيرية ينبه ايجلتون بذكاء وحنكة بالغين أن مشروع نقد الألتوسيرية لا يَسْتَلزم الانسحابَ نحو مواقع ماركسية صافية تماما ولم تتلوث بعد بهذه التطورات على صعيد النظرية، لأن هذا المشروع سيكون مشروعا متخيلا وهميا. على النقيض من ذلك يدعو ايجلتون إلى التفكر في الماركسية في ضوء المظاهر التقدمية الواعدة في التطورات النظرية غير الماركسية في زمننا.

على ضوء هذا النقد يشير ايجلتون إلى تطوّر عمله النقدي الشخصي فيؤكد ان عمله منذ النقد والأيديولوجية ـ وعلى الأخص دراسته لوالتر بنيامين ودراسته

اغتصاب كلاريسّا The Rape of Clarissa وكتابيه النظرية الأدبية ووظيفة النقد ـ موسـومٌ بالشروط السياسية المتغيرة لنهاية السبعينات وأوائل الثمانينات . وقد عمل تراكم المصادر النظرية في جعبة اليسار في السبعينات على تمكين اليسار، من حيث المبدأ، من تحليل آليات الهيمنة البرجوازية وتحديها، لكن هذا العمل النظري قد أدّى جزئيا إلى الاستعاضة به عن انتهاز الفرص السياسية المتاحة لتحقيق ممارسة وتغيير سياسيين جذريين على صعيد الواقع . ودفع هذا الوضع اليسار في نهاية السبعينات إلى مواجهة أزمة حادة في العلاقة بين النظرية والممارسة . وبناء على هذا التحليل، وبعيدا عن اختياراته في إحداث قطيعة مع التراكمات النظرية في السبعينات، كان عمل ايجلتون والتر بنيامين : أو نحو نقد ثوري (1981) عملا يحاول التنويع على النظرية الماركسية وتفتيح آفاقها على التيارات الأنثوية Feminism وبعض مظاهر ما بعد ـ البنيوية، وذلك بتفكيك النسخ المعدّلة عن هذه النظرية وإعادة طرح الاسئلة الخاصة بالسياسات الثقافية واستعادة الاسئلة الخاصة بالمتعة والسعادة واللعب التي لا يمكن تأجيل طرحها حتى تنتهي النظرية من عملها والتي كانت بالنسبة لبريخت وباختين جزءاً من هنا والآن . من هنا يمكن النظر إلى دراسة والتر بنيامين كمشاركة في المـزاج السيـاسي الجـديـد وكعمـل يقف على مسـافـة وبعـد كافيين عن النقد والأيديولوجية، عمل كان أكثر انشغالا بالتجربة والذات والجسد والفعل الاحتفالي والسياسات الثقافية منه بعلم النصّ. ولم يكن اختيار ايجلتون لبنيامين، كما يقول، ناشئا عن كون عمله يمهد للعديد من هذه الانشغالات المعاصرة بل بسبب كون هذه الانشغالات مطروحة لدى بنيامين في سياق ثوري . مثل صديقه ثيودور أدورنو شعر بنيـامـين بالحاجة إلى «ماركسية حداثيّة»، ماركسية تتجاوز مقولات عصر التنوير المُفْقَـرة، لكن ذلـك لم يستلزم التخـلي عن الـواجبـات المتعارف عليها في سياسة الـطبقـات . وعندما كان الاختيار مطروحا بحدة بين التفكيك والثورة، الاشباع الذاتي والأرثوذكسيّة السياسية، اللعب والنظرية، الاختلاف والتاريخ، كان التجاء ايجلتـون الى بنيـامين، كما يقول، محاولة لمقاومة هذه الثنائيات غير الناضجة، أما اغتصـاب كلاريسّا (1982) فقد تابعت الحوار بين الماركسية والخطابات الأخرى (الأنثوية، والتفكيك، والتحليل النفسي) واجدة في نصوص صمويل ريتشاردسون تقاطعا نموذجيا لهذه التيارات في القرن الثامن عشر ومحاولة في الوقت نفسه إعادة إنتاج هذا المفصل التاريخي في الوضع الراهن . في النظرية الأدبية (1983) عكس ايجلتون مستوى أكثر شعبية في انتقاله من «النظري» إلى «السياسي» مُشدِّدا هذه المرة

على الاسئلة المنهجية في التحليل الثقافي وقائلا إن هذه الاسئلة يجب أن تخضع للأهداف السياسية. ولقد بدأ في العمل السابق مُساءَلةً للمؤسسات التاريخية للنقد، وطوّر هذه المساءلة في كتاب آخر بعنوان وظيفة النقد (1984) دعا فيه المغامرة النقدية إلى تأمل ذاتها والتفكر ملياً في تاريخ مؤسساتها والاحتمالات السياسية التي تتصل بوجودها المستقبلي.

II

لقد آثرت في الفقرة السابقة استعراض عمل ايجلتون السابق بما في ذلك كتابيه النقد والأيديولوجية و الماركسية والنقد الأدبي من وجهة نظره هو شخصيا من أجل إلقاء ضوء كاشف على عمليات التحول الفكري داخل عمله ومن أجل الكشف عن تطور الانشغالات والمراجعات الفكرية التي أجراها هذا الناقد الشاب المثير للجدل والاهتمام النقديين في العالم الناطق بالانجليزية. وسأنتقل الآن لاستعراض مفهومه للأيديولوجية وعلاقتها بالأدب والنقد وتحول هذا المفهوم وتبلوره في كتابه الماركسية والنقد الأدبي (1976) ومن ثم صياغة التطبيقية لهذه العلاقة في كتابه النقد والأيديولوجية (1976).

III

لكي يحدد إيجلتون معنى «الأيديولوجية» وعلاقة الأيديولوجية بالأدب (أو الفن بعامة)[3] يعمل في كتابه الماركسية والنقد الأدبي على تقديم أهم التصورات الخاصة بهذه العلاقة في تاريخ الفكر الماركسي. ويشير في هذه السياق إلى ملاحظات انجلز التي يقارن فيها بين الفن والنظريتين الاقتصادية والسياسية والتي يَعُدُّ فيها انجلز الفن أكثر غنى وأقل «شفافيةً» من النظريتين المذكورتين بسبب كونه أقل التصاقا بالأيديولوجية. يرى انجلز، كما ينقل لنا ايجلتون عن كتاب انجلز لودفيغ فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، أن الأيديولوجية ليست طَقْما من المعتقدات المذهبية بل إنها تشير إلى الطرائق التي يحيا بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي وإلى القيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية وتمنعهم من المعرفة الحقيقية لمجتمعهم ككل. ويستنتج ايجلتون أن انجلز يقترح علاقة معقدة بين

3) يستخدم ايجلتون كلمتي الأدب والفن بصورة متبادلة في سياق حديثه عن علاقتهما بالأيديولوجية مُساويا فيما يخص هذه العلاقة بينهما.

الأيديولوجية والفن، علاقة أكثر تعقيدا من تلك التي تربط الأيديولوجية بالقانون أو النظرية السياسية لأن الحقلين الأخيرين يجسّدان بصورة شفافة اهتمامات الطبقة الحاكمة وانشغالاتها[4]

يصبح السؤال الآن، كما يرى ايجلتون، منصبا على العلاقة بين الفن والأيديولوجية. ما هي طبيعة هذه العلاقة وكيف تقوم؟ هل يعكس الفن الإيديولوجية ويعرضها في شكل فني أم أن الفن يكشف الأيديولوجية ويميط اللثام عنها إذ يعطيها شكلا وبنية؟ في هذا السياق يتقدم منظوران متعارضان. الأول يرى في الأدب (والفن بعامة) مجرد أيديولوجية أخذت شكلا فنيا؛ وبالتالي فإن الأعمال الأدبية جميعا سجينة «الوعي الزائف» وهي غير قادرة على تجاوز حدود الأيديولوجية للوصول إلى أعتاب الحقيقة؛ ويسمّي ايجلتون النقد الماركسي الذي يتبنى هذا الموقف نقدا «ماركسيا مبتذلا» ينزع إلى أن يرى في الأعمال الأدبية مجرد انعكاسات للأيديولوجيات السائدة، وهو بالتالي لا يستطيع أن يفسر كيف يمكن للأدب أن يتحدى الافتراضات الأيديولوجية لعصره المنظور الثاني يتمثل في عمل واحد من النقاد الماركسيين وهو آرنست فيشر الذي يرى في كتابه الفن ضدّ الأيديولوجية أن الفن الأصيل يقوم دائما بتصعيد حدود الأيديولوجية لعصره مانِحاً إيّانا تبصُّراً بوقائع تعمل الأيديولوجية على إخفائها عن ناظرينا[5]

يجادلُ ايجلتون الآن قائلا إن كلا المنظورين اللذين عَرَضَ لهما يبدوان له مُبَسَّطين كثيرا، وهو بالتالي مضطرٌّ إلى تفضيل منظور أكثر تعقيدا وذكاءً ونفاذا، ويتمثَّلُ هذا المنظور في عمل الفيلسوف الفرنسي لوي ألتوسير الذي يرى أن الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرد أيديولوجية؛ إن له علاقة بالأيديولوجية ولكنه ليس مجرد انعكاس لها. إن الأيديولوجية تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بوساطتها العالم الواقعي، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يشعرنا بأننا نعيش ظروفا معينة بدلا من أن يقدم لنا تحليلا مفهوميا لهذه الظروف. إن الأدب عالقٌ بشبكة الأيديولوجية ولكنه يعمل في الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها إلى درجة نُدْرِكُ فيها المنابع الأيديولوجية التي يَصْدُرُ عنها. بقيامه بذلك لا يعمل الفن، والأدب كذلك، على تمكيننا من معرفة الحقيقة التي تحجبها الأيديولوجية لأن «المعرفة» بالنسبة لألتوسير هي بالمعنى الدقيق للكلمة «المعرفة العلمية» ـ ذلك النوع من المعرفة الذي

4) Marocism and Literary. University of California press. 1976 - pp.16 - 17.

5) المرجع السابق. ص ص: 17 ـ 18.

نتحصـل عليه من كتاب رأس المال لماركس لا ما نتحصَّل عليه من رواية الأزمنة الصعبة لديكنز. إن الفرق بين العلم والفن لا يكمن في كونهما يعالجان موضوعين مختلفين بل في كونهما يعالجان موضوعا واحدا بطريقتين مختلفتين ؛ فإذ يقدم لنا العلم معـرفة مفهومية بالوضع يقوم الفن بتقديم التجربة الخاصة بذلك الوضع وهو ما يساوي بالضبط ويعادِلُ الأيديولوجية في نظر ألتوسير. لكن الفن إذ يفعل ذلك يجعلنا «نرى» طبيعة الأيديولوجية ويتحرك بنا باتجاه فهم تام للأيديولوجية أي باتجاه المعرفة العلمية[6].

يقيمُ ايجلتون، في هذا السياق، علاقة قرابة مع زميل ألتوسير الناقد والباحث الفرنسي بيير ماشريه. إن ايجلتون، رغم الانطباع الأول الذي يتولّد لدينا بالتزامه بالنظرية الألتوسيرية حول الأيديولوجية، يعتقد أن نظرية ألتوسيرية غامضةٌ بعض الشيء وملتبسة كما هي نظرية ماشريه المُطوَّرة عن ألتوسير، لكن ماشريه، كما يرى ايجلتون، يحدد تلك العلاقة المعقدة المقترحة بين الأدب والأيديولوجية بصورة أفضل.

يتميز ماشريه في كتابه عن نظرية للانتاج الأدبي بين شيئين : الوهم (ويعتقد ايجلتون أنه يُعادل الأيديولوجية) والخيال. الوهم هو التجربة الأيديولوجية المألوفة للبشر، هو المادة التي يعمل عليها الكاتب ولكنه بعمله عليها يحوِّلها إلى شيء مختلف ويمنحها شكلا وبنية، وبذلك يستطيع الفن أن يُبَعِّد نفسه عن الأيديولوجية كاشفا لنا عن حدودها ومُسْهِماً بالتالي في تحريرنا من الوهم الإيديولوجي.

رغم أن ايجلتون يعتقد، كما أشرنا، أن اقتراحات ألتوسير وماشريه تبدو له غامضـةً بعض الشيء وملتبسة إلا أنه يشير إلى أن هذه العلاقة التي يقترحانها بين الأدب والأيـديـولـوجيـة هي علاقـة مُوحِيـةٌ ومُلْهِمَـةٌ وذات معنى عميق. ليست الأيديولوجية بالنسبة لكل من ألتوسير وماشريه مجرّد جسد غير متبلور من الصور والأفكار العائمة لأنها تمتلك في أي مجتمع نوعا من التماسك البنيوي، ولأنها تمتلك هذا التـماسـك النسبي يمكن لها أن تكـون موضـوعا للتحليل العلمي ؛ وبما أن النصـوص الأدبيـة تنتَسِبُ إلى حقل الأيديولوجية فمن الممكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمي[7].

---

6) المرجع السابق. ص : 18 .

7) المرجع السابق. ص ص : 18 ـ 19 .

يركّز ايجلتون في كتابه الماركسية والنقد الأدبي على عمل ماشريه ويَمْحَضُه اهتماما خاصاً ويتبنى، دون أن يشير إلى ذلك صراحة، تصوره للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية فيقول : « أما بالنسبة لماشريه فالعمل مُقيَّدٌ إلى الايديولوجية لا بما يقوله بالأساس بل بما لا يقوله . يمكن أن نحسَّ بحضور الأيديولوجية في لحظات صمت النص الدالة وفي فجواته وغياباته . وينبغي على الناقد أن يجعل لحظات الصمت هذه « تتكلم » . إن من المحظور على النص أيديولوجيا أن يقول أشياء محددة ؛ وفي محاولته لقول الحقيقة بطريقته الخاصة، على سبيل المثال، يجد المؤلف نفسه مدفوعا إلى كشف حدود الأيديولوجية التي يكتب هو من داخلها . إنه مدفوعٌ إلى كشف فجواتها ولحظات صمتها . . . . ولأن النص يتضمن هذه الفجوات ولحظات الصمت فإنه دوما غير مكتمل . . . إن دلالة العمل تكمن في اختلاف المعاني أكثر من أن تكمن في وحدة هذه المعاني . وإذا كان ناقد مثل لوسيان غولدمان يجد في العمل بنية مركزية فإن العمل بالنسبة لماشريه هو دوما «بلا مركز» ؛ فلا جوهر له بل تعارض مستمر وتباين بين المعاني . . . وعندما يجادل ماشريه أن العمل «غير مكتمل» فإنه لا يعني على أي حال أن هناك قطعة منه مفقودة على الناقد أن يملأ مكانها في العمل . على النقيض من ذلك فإن من طبيعة العمل أن لا يكون مكتملا وأن يكون مُوثقا إلى الأيديولوجية التي تجبره على الصمت في نقاط معينة منه . (إن العمل، إذا أردت، مكتملٌ بعدم اكتماله) . وليست مهمة الناقد أن يملأ فجوات العمل بل أن يبحث عن مبدأ تعارض المعاني وأن يُبيِّنَ كيف ينتج هذا التعارض بوساطة علاقة العمل بالأيديولوجية[8]»

إنطلاقا من هذا الفهم المقعد لعلاقة الأدب بالأيديولوجية الذي يطوّره ماشريه يطوّر ايجلتون علاقة أكثر عينية بين هذين الحقلين فيرى أن «الحوامل الفعلية للأيديولوجية في الفن هي الأشكال لا المحتوى المجرد»[9] في الأعمال الفنية، وأن «التطورات الدالة في الشكل الأدبي تنتج عن التحولات الدالة في الأيديولوجية»[10] . لكنه يتعقد بعدم وجود «علاقة بسيطة متماثلة بين تحولات الشكل الأدبي وتحولات الأيديولوجية . إن الشكل الأدبي، كما يذكرنا تروتسكي، يمتلك درجة عالية من

---

8) المرجع السابق. ص ص : 34 ـ 35 .

9) المرجع السابق. ص : 24 .

10) المرجع السابق. ص : 25 .

الاستقلالية ؛ إنه يتطور بصورة جزئية وفقا لضغوطات داخلية خاصة ولا ينحني لأية ريح أيديولوجية تهب»[11] .

يذكرنا هذا التحليل بقول ايجلتون في بداية كتابه الذي نستعرضه إن « الأيديولوجية ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة ؛ إنها على النقيض من ذلك ظاهرة معقدة دوما قد تَدْمجُ رؤيات للعالم متصارعة ومتناقضة . ولنفهم الأيديولوجية ينبغي أن نحلل العلاقات الدقيقة التي تربط الطبقات المختلفة في المجتمع ؛ وهذا يعني أن نحدد بالضبط علاقة هذه الطبقات بصيغة الانتاج»[12] ويقوده هذا الفهم العيني للأيديولوجية إلى تصور أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية ، وإلى تعيين المواضع التي تتخللها الأيديولوجية في العمل الأدبي ، وإلى بناء علاقات أكثر نفاذا وتعقيدا بين النصوص الأدبية والأيديولوجيات التي تصدر عنها . ولهذا يصبح فهم الأعمال الأدبية أمرا « يتجاوز تأويل رمزية هذه الأعمال أو العمل على دراسة التاريخ الأدبي لها أو إضافة هوامش إلى الوقائع الاجتماعية التي تدخل في تكوين هذه الأعمال . علينا أولا أن نفهم العلاقات المعقدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التي تسكنها ـ العلاقات التي لا تظهر فقط في « الثيمات » أو « الانشغالات » بل في الأسلوب والايقاع والصورة والنوعية والشكل . إننا لا نفهم الأيديولوجية أيضا ما لم نقبض على الدور الذي تلعبه في المجتمع برمّته »[13]

هذا الفهم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية هو ما يتخلل كتابه الأساسي النقد والأيديولوجية : دراسة في النظرية الأدبية الماركسية ، وهو الفهم الذي يطوره بناءً على قراءة مستفيضة للعلاقة بين الأيديولوجية والشكل الأدبي وبالاستناد إلى محاولاته لبناء علم النص الأدبي وإعادة الاعتبار للقيمة الجمالية في علم الأدب الماركسي .

IV

يشرح ايجلتون في كتابه النقد والأيديولوجية[14] ، وبصورة أكثر دقةً من كتابه

11) المرجع السابق . ص : 26 .

12) المرجع السابق . ص ص : 6 ـ 7 .

13) المرجع السابق . ص : 6 .

14) فيما يخص العرض التالي راجع ترجمتنا لهذا الكتاب .

الذي عرضنا له سابقا، العلاقة بين الأدب والأيديولوجية . في النقد والأيديولوجية هناك تحليلٌ عينيّ لكيفية تخلّل الأيديولوجية للنصوص الأدبية ومحاولةٌ لتطوير مفهومي ألتوسير وماشريه للعلاقة الناشئة بين هذين الحقلين غير المعرفيين حسب ألتوسير.

يرى ايجلتون أن كون الحقل الجماليّ وسطا أيديولوجيا فعالا بصورة متميزة يعودُ إلى عدة أسباب ومنها : أن الحقل الجمالي تصويري ومُباشرٌ وفوري ومُقتصد، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية ولكنه يلعب أيضا على السطوح الفعلية للادراك ضافِرا نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها . وبسبب هذه الطاقات التي يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعيا وتقديم نفسه بوصف بريئا أيديولوجيا بطرق لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية .

إن مهمة الناقد إذن ، ومن منظور ايجلتون ، هي أن يكشف عن حدود العلاقة التي تربط الأدب بالأيديولوجية . على الناقد أن يَعْرِضَ النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسه وأن يُبيِّن بجلاء تلك الشروط التي ساهمت في صُنع النص (والمحفورة في كل حرف من حروفه) . إن النص يصمت عن هذه الشروط ويُخفيها ؛ وبالتالي فإن الوصول إلى مثل هذا العرض يتطلب من النقد أن يتخلَّص من تاريخه الأيديولوجي القبلي ويضع نفسه خارج فضاء النص، أي في الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية .

إن التحليل السابق لدور النقد متصِّلٌ إتصالا وثيقا بمفهوم ألتوسير وتلميذه ماشريه . فإذا كان ايجلتون يحملُ على منظور لوكاش للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية ويعدّه تبسيطا لمفهوم الأيديولوجية فإنه يستوحي ألتوسير وماشريه في تحليله لهذه العلاقة . لكن المشكلة الأساسية التي يواجهها ايجلتون هي العلاقة المثلثة بين النص والأيديولوجية والتاريخ، تلك العلاقة المعقدة التي يتساءل عنها ايجلتون قائلا : « إلى أي حد . . . يمكن لعناصر (الواقع) التاريخي أن تدخل النص وتسكنه ؟ » . إن نظرة لوكاش إلى الأيديولوجية بوصفها «وعيا زائفا» فقط أو ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم هي نظرة تبسط مفهوم الأيديولوجية وتفشل في القبض على الأيديولوجية كتشكيلٍ مُعقَّد مُتضمَّن في صُلب النص، وكشبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها .

في الوقت نفسه يهاجم ايجلتون فكرة العلاقة المباشرة بين النص والتاريخ وينْسبُها إلى الفكر التجريبي الساذج، فلا يمكن القول إن النص قد اتصل بالتاريخ

على أرضيّة علاقة مباشرة. إن النص، بالأحرى، يتعامل مع التاريخ تعامُلا تخييليا ويعـالج المعطيات التاريخية إستنادا إلى قوانين إنتاج النص؛ وهكذا فإننا إذا قرأنا التاريخ الواقعي قراءة غير تخييلية نكون قد قرأنا في هذه الحالة خطابا تاريخيا لا خطابا أدبيـا. ومن هنـا يستنتـج ايجلتـون أن التاريخ يدخُلُ النص بوصفه أيديولوجية، والتاريخ الواقعي حاضر في النص ولكن بصورة مُقَنَّعة، في صورة غياب مزدوج. إن النص الأدبي لا يتخذ التاريخ هدفا مُباشرا له لأنه لا يُحِيلُ إلى «أوضاع بعينها» بل إلى تشكيلات أيديولوجية انتجتها أوضاع بعينها، ومن ثَمَّ فهم يُحِيلُ بصورة غير مباشرة إلى التاريخ. لكن إذا كان النص ذا علاقة غير مباشرة بالتاريخ فما هو النص إذن؟ هل هو معـرفـة؟ هل هو أيـديـولوجية؟ إن النص نسيج من المعاني والادراكات والاستجابات الملازمة له في إنتاجه التخييلي للواقع؛ وهذه هي الأيديولوجية في المقام الأول. لكن النص ليس نِتاجا للأيديولوجية بل هو ضرورةٌ أيديولوجية لأن التخييل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجية امتلاءً؛ أي الفن.

إن ايجلتون هنا يُعيدُنا الى تمييز ألتوسير بين المعرفة والأيديولوجية وإلى المكانة الخاصة التي يمنحها للفن والأدب. إن ألتوسير لا يَعُدُّ الفن منالأيديولوجيات، ولكن الفن أيضا ليس معرفةً علمية. فما هو الفن إذن؟ إنه شيء بين بين. إن ما يمنحنا إياه الفن يحتفظ بعلاقة محددة مع المعرفة. ولكن خصوصية الفن، حسب ألتوسير، هو أنـه «يجعلنـا نُدْرك» و «نُحسُّ» بما يشير مداورةً إلى الواقع. إنه يجعلنا ندرك الأيديولوجية من الداخل.

يرى ايجلتون، في هذا السياق، أن عرض ألتوسير موحٍ وغني بالاقتراحات، ولكن هل يكون العمل «واقعيا» مثلا إذا كان يسمح لنا بإدراك الأيديولوجية التي يستحمُّ العمل في مياهها؟ من الصعب الاجابة على مثل هذا السؤال، ولذلك ينتقلُ ايجلتون إلى تطوير بيير ماشريه لمفهوم ألتوسير الذي عرضنا له سابقا في هذا التقديم. ومع أنه يستقي من ماشريه بِناءَه المفهومي لعلاقة الأدب بالأيديولوجية فإنه يقولُ إن ماشريه، مثله مثل ألتوسير، يلتجيءُ إلى لغة مجازية غامضة هدفها إعتاق الفن من الخضـوع للأيـديولوجية بالقول إن الفن «يُلَمِّح» إلى الأيديولوجية مثلا. ويرى ايجلتـون، في معـرض انتقـاده لمعـادلـة ماشريـه بين الأيـديـولـوجية والوهم، أن الأيديولوجية إذا لم تكن معرفة فهي ليست وَهْما خالصا أيضا. وبالتالي فإن النص يحقق علاقته بالأيديولوجية عن طريق شَكله ولكنه يفعل ذلك بالاستناد إلى شخصية

الأيديولوجية التي يعمل عليها. وهكذا يعرض ايجلتون منظورا مُعقّدا للعلاقة بين النص والأيديولوجية. إنه يعتقد أن الأيديولوجية، ليست «حقيقة» النص، و«حقيقة» النص ليست جوهرا ولكنها بالضبط ممارسة علاقتها بالأيديولوجية، وبالمعنى نفسه ممارسة علاقتها بالتاريخ. على أساسٍ من هذه الممارسة يُشكل النص نفسه كبنية: إنه يُفكك الأيديولوجية لكي يُعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به ولكي يعالجها ويُعيد صياغتها في الانتاج الجمالي في الوقت نفسه الذي يعمل فيه على تفكيك نفسه بتأثير من الأيديولوجية عليه. وبهذه الطريقة يُشوِّشُ النص نظام الأيديولوجية لكي ينتج نظاما داخليا قد يتسبب في حدوث تَشَوُّشٍ جديد وطازج للنظام في النص وفي الأيديولوجية. وبالتالي فإن بنية النص هي نِتاجُ هذه العملية وليست انعكاسا للظروف الأيديولوجية المحيطة. إن النص أيضا يعمل على إضاءة العلاقة بين الأيديولوجية والتاريخ الواقعي. والأدب هو صيغةٌ من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك الصيغة التي يمتلكها العلم، وأكثر ترابطا وتماسكا من تلك الصيغة المتوفرة في الحياة المعيشة. لكن الأدب، على النقيض من العلم، يعمل على تنسيب الواقعي ومُلاءمته كما هو معطى في الأشكال الأيديولوجية ولكنه يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وهما بما هو واقعي تلقائي.

وهكـذا نلاحظ في التفسير السابق لعلاقة الأدب بالأيديولوجية أن ايجلتون يمزج بوضوح تام بين ألتوسير (في تمييزه المعروف بين العلم والفن) وماشريه (في عدِّه الأيديولوجية وهما). إن ايجلتون سجين النظرة الألتوسيرية إلى الأيديولوجية وشروح ماشريه عليها وإن عمل بذكاء بالغ على توسيع حدود النظرية الألتوسيرية حول الأيديولوجية وجعلِها ملموسة من خلال تحليلاته النصية الذكية لأعمال جورج إليـوت ومـاثيـو أرنولد وتي. إس. إليوت. وتشارلز ديكنز ودي. إتش. لورنس وكونراد وآخرين في بحث من أهم البحوث التي كتبت في النقد المعاصر حول العلاقة بين الأيديولوجية والشكل الأدبي.

المترجم

5/7/1988

مقدمة المؤلف

ينبغي لأي ماركسي انجليزي ، يحاول أن يُشَيِّد علم جمال مادي ، أن يعي بصورة مؤلمة النقص [في أدواته] . ولا يرجع هذا إلى كون العديد من القضايا في هذا الحقل مشحونةً وغير محسومة ، ولكن كون المُتَدَخِّل [في مثل هذا النقاش] انجليزياً يحرمه ، بصورة آلية تقريباً ، من حق المشاركة في النقاش . إنه الشعور الحاد بالحرمان من تراث [علم الجمال المادي] ، ذلك الضيف المحتمل في أوروبا ، المبكرُ النضج والأجنبيُ الطفيليُ في الآن نفسه . إن المقالات التي يضمها هذا الكتاب مُثقَلَةٌ بهذه العوائق . وربما تكون هذه العوائق أكثر وضوحاً في الفصل الأخير الذي يدور حول القيمة الأدبية وهو فصلٌ يبدو لي أكثر من مجرد إيضاح مؤقت للأرضية التي يجري عليها النقاش الأصيل لهذه القضايا ؛ وهي واضحةٌ أيضاً في اللغة المُلْغِزة الموجزة في الفصل الرابع (وهو نسخة مُعدَّلة وموسعة من المقالة التي نشرت أول مرة في المجلة New Left Review) الذي ينتهي ، فيما هو يحاول أن يضغط مرحلة معقدة من التاريخ الأدبي في إطارٍ واحد ، إلى صياغةٍ غير دقيقة وإيماءات مجازية وقراءةٍ جزئية مختزلة . ينبغي أن أضيف هنا أن هذا القسم قد كان أول قسم يكتب من الكتاب ، وهو بالتالي يقع في مجال حكم الفصلين السابقين ، إلى حد ما ، حيث جاهدت (نتيجة الوقوع في أسر التخطيطية Schematism والتبسيط) لكي أحقق صياغات أكثر دقةً وصرامة . لكنني شعرت بأن من الأفضل تركَ الكتاب كما هو طافحاً بالأخطاء وعمليات الحذف ، التي هي نتيجةٌ لقدراتي المحدودة ، والتي ربما تكون حتميةً في عملٍ لديه القليلُ ممن يساندونه في انجلترا .

إنني ممتنٌ جداً لعدد من الأشخاص الذين منحوني نصحهم وتشجيعهم القيمين من أجل كتابة هذا الكتاب . وينبغي أن أشكر بصورة خاصة بيري أندرسون ، وفرانسيس باركر ، ومايك إيوارت ، وجون غود ، وجون هاريسون ، وكوينتين هور ، وفرانسيس مَلْهيرن ، وبول تِكِل ، وآلان وول ، وجورج وُتّون ،

وهم جميعاً قد منحوني بكرم جزءاً من وقتهم ليناقشوا معي المخطوطة . كما أنني أدين ديناً عميقاً لأعضاء جماعة النقد الماركسي في جامعة اكسفورد ، القدامى والحاليين الذين مَهَّدوا ، في مؤسسة ليس من المتوقع حدوث ذلك فيها ، المكانَ ليصبح مثلُ هذا النوع من الخطاب مستمراً ومُلْفِتاً ومنتجاً . إن من الأكيد أن هذا الكتاب ما كان لِيُكتب لولا إخلاصهم وتفانيهم في بحث مشكلات النقد المادي . كما أن هناك جماعات مشابهة وأشخاصاً آخرين في انجلترا ناقشوا قضايا هذا الكتاب وأنا مدينٌ لهم بالشكر أيضاً .

تيري ايجلتون

I
تحولات الايديولوجية النقدية

من الصعب أن نرى في النقد شيئاً أكثر من كونه فرعاً بريئاً من فروع الدراسة . إن مصادره تبدو عفوية ووجوده يبدو طبيعياً : هناك أدب ولذا ـ ولأننا نرغب في فهمه وتـذوقـه ـ فإن هناك نقداً أيضاً . إن النقد كتابع للأدب ـ كظل للأدب وشريك طيفي له ، ولنقتبس جملة من الرباعيات الأربع Four Quartets ، يحول دون تحققه أينما وُجد. وعبارة « يحول دون » تحمل هنا معناها العام المتداول كما تحمل معناها الكلاسيكي . لكن إذا كانت مهمة النقد هي أن يمهد الطريق الصعب بين النص والقارىء ، أن يدرس النَص ويوسّع من مجاله لكي يصبح أسهل استهلاكاً ، فكيف يمكن تجنب تَعَرُّض كتلته الغليظة بين النتاج product والمُسْتهلك وهو يقوم بحجب نيته في الفِعْل الممتثل المذعن لكونه « ظلاً » للأدب ؟ يبدو النقد هنا وقد قُبِض عليه في وضعية تناقض لا يُذَوَّب . فإذا كانت مهمة النقد هي أن يمنحنا معرفة بواقعية النص التلقائية فعليه أن لا يسمح لجزئية صغيرة من مواده أن تختلط بها تَتَوسَّطُه me-diate ؛ إذ أن هذا الاختلاط يؤشر إلى جريمة «الانتحال والملاءَمة appropriation » المسكوتِ عنها . لكن كيف يمكن للنقد أن يفعل ذلك دون أن يُسْلِمَ نفسه لتلك الصيغة من صيغ الوجود الطبيعي التي هي صيغة وجود الطُفَيل ؟ كيف يمكن له أن يتجنب ذلك الشكل من أشكال الشفافية الذاتية ، ذلك الانسجام المتواضع مع حياة النص ، الذي يُعَدُّ إلغاءً مجرداً للذات ؟ على كل نقدٍ أن يعترف بقصوره ومحدودية إمكاناته ؛ لكن النقد البرجوازي نادراً ما يبدو واثقاً من نفسه أكثر منه وهو يتحدث عن وَفْرَته وغزارته الخاصتين ـ عندما يؤكد ، كنوع من تجريح الذات ، على جزئية افـتراضـاته وطُفَيْليتها وطبيعتها المؤقتة . ربما تكون هذه الافتراضات حاذقة ودقيقة ولكنها تافهة وضئيلة القيمة ، بصورة نهائية ، إذا ما قورنت بعظمة النص الذي لا يُسْتَنفَدُ [معناه] . لذا فإن على المرء أن يستعرض وفرة خطابه وغزارته أو أن يبقى صامتاً . لربما يكون النقد خطاباً مُعاقاً ولكن الوقت صار متأخراً بالنسبة له كي يفكك نفسه ؛ وإن كان هناك الكثير مما يمكن أن نُخاطِرَ به ماديا وأكاديمياً .

ينبع شك النقد الجذري بذاته من كونه لا يستطيع أن يقول فيما إذا كان مجرد « هواية » أو « احـترافاً » . ولكن لايمكن ، بالتأكيد ، أن يكون النقد احترافاً إذ لا شيء أكثرُ طبيعية من القراءَة، إن النقد ببساطة عملية تقليب للصفحات حتى

نصل إلى النهاية ، نُقَلِّبُ الصفحات بصورة طبيعية وبشيء من اليقظة الفريدة . لكن هذه اليقظة لا يمكن أن تُعلَّمَ إطلاقا رغم أنها قد تُرعى وتُزَوَّد بالمعلومات . ولا يمكن أن يكـون النقـد أيضـاً مجرد هواية إذ لا مجال للقول إن العمل المكثف في صناعة الاستعلام الأدبي Literary enquiry ـ المدارس ، الكليات الجامعية ، دور النشر ، الجماعات الأدبية ـ يتحول ليصبح صيغة من صيغ التَعَرُّف أكثر قُرْباً إلى تذوق الخمر منهـا إلى التجـارب الكيماوية . عنـدمـا بدأت الـدراسات الأدبية تصبح جزءاً من المؤسســات الأكـاديمية في بريطانيا لأول مرة « حُلَّت » المعضلة بتـوليف ذكي بين الصيغتين . لقد كان الأدب ، وبصورة ملموسة ، بلا موضوع : فلم يَعُدْ السادة الأنجليز ، الذين احتلوا مقاعد الاستاذية في الجامعات « العتيقة » ، بأكثر حاجةً إلى دروس متخصصـة في قراءَة أدبهم منهم إلى دراسـة تدريبية في كيفية إعطاء الأوامر لخدمهم . لقـد كان الحـل المتـوفـر الأكثـر بساطةً لديهم هو أن لا يدرسوا الأدب الانجليزي بل أن يزعمـوا أن هذا الأدب هو شيء ما ـ شيء لا يمكن تمييزه عن « الكلاسيكيات » ، ولذا لم يَعُدْ بالإمكان التعرف على شخصيات أكاديمية حسنة السمعة . لقد كان الواحد منّا يحمل آراء خاصة حول كراب Crabbe وكذلك حول كاتولَس Catullus لكن دراسة الأدب الانجليزي لا تتألف ، بأية صورة من الصور ، من عرض مبتذل لميول المرء الخاصة على الملأ . إن مثل هذا العرض العام يخص ، كما لاحظ ييتس Yeats ، أصحاب الحوانيت ، وقد تحقق الأمر تاريخيا على يدي إف . آر . ليفـز F. R. Leavis وهو ابن رجل من أصحاب الحوانيت . لقد صِينَت النزوعات والميول « غير المحترفة » ولكنها صينت بمعزلٍ عن العمل المهني الخاص بمعرفة الأدب ـ وهو توليفٌ تقليدي بين الوضعية positivism والذاتانية Subjectivism مازال قوي النفوذ في النقد المعاصر .

لقد أثار هذا الوضع رد فعل مضادٍ له ، إذ كان « رواد » النقد الارستقراطيون والـبرجـوازيون المتعجـرفـون ، اولئـك الأقـوياء على الصعيد الأكاديمي والأموات المنسيون على الصعيد التاريخي الذين لم يعتقدوا إطلاقاً بضرورة وجود هذا الفرع من فروع الـدراسـة ، مستعدين للارتحال من أيديولوجيات الطبقة الاجتماعية ليدخلوا الجامعات « العتيقة » للمرة الأولى ، وقد كانوا قادرين على إنجاز المهمات الموضوعية التي أمـلاها التاريخ المعاصر على النقد بينما لم يكن أسلافهم المفلسون أيديولوجيا بقادرين على ذلك . وهكذا احتلت عقيدة البرجوازية الصغيرة الانسانية humanism الليبرالية الـطابـع ، المُهمَّشـة والثـانوية على الصعيد الأكاديمي لكنْ المهيمنة على

الصعيد الثقافي ، حصن النقد الرجعي من الداخل وشكلت جبهة معارضة . وقد نَصَّبَت عقيدة البرجوازية الصغيرة ، غير الممثلة أو الخاضعة لعقيدة أخرى والجذرية العنيفة في هجومها على « المؤسسة الأكاديمية » التي تُمثِّل وحدة الافتراضات الأيديولوجية والجمالية التي عرَّتها العقيدة الانسانية ، من نفسها بطلاً لهذه التحولات الأدبية التي كانت اللحظة الأيديولوجية بحاجة ماسة إليها كما أعادت ، دونما خوف ، كتابة التاريخ الأدبي الانجليزي بكامله بالصورة التي تطابق رغبتها . ولا يمكن أن نجد في تاريخ النقد الانجليزي مشروعاً أكثر ضراوةً وشجاعة وتمسكاً من هذا المشروع .

ومع ذلك فإننا لا نعالج هنا صداماً بسيطاً بين « الأيديولوجيات الطبقية » . إن ما نعالجه هنا هو بالأحرى صيغة متعارضة متضادة لإندراج أيديولوجية Scrutiny في الجماليات والتشكيلات الأيديولوجية السائدة . فليس مهماً في تعيين حركة البرجوازية الصغيرة أن نشير ، في المقام الأول ، إلى أصولها الاجتماعية لأن هذه الأصول (رغم كونها ذات صلة بالموضوع) متعددة بشكل لا يمكننا من حصرها ، إن المهم بالأحرى هو أن نشير إلى التناقضات القائمة في عالمها الأيديولوجي . لقد كانت مهمة مجلة Scrutiny التاريخية ، « الجذرية » والشعبية أحياناً في طروحاتها والمرهوبة الجانب من قِبل الطبقة الأكاديمية المسيطرة التي لم تكن لتُوَفِّر سخريتها من المجلة ، واضحةً بصورة معقولة في مستوى من المستويات : كانت مهمتها أن تعمل على إعادة تشكيل جذرية للأشكال والقيم والخطابات والانتسابات وتوحدها داخل الحقل الجمالي الخاص بالأيديولوجية التي ستلعب ، في مرحلة من مراحل الأزمة التاريخية الخطيرة ، دورها في إحياء الأيديولوجية السائدة وإعادة إنتاجها . ولقد كان الأمر يتجاوز حقاً مجرد إعادة صياغة الحقل الجمالي للأيديولوجية : كان يتعلّق بصورة فعّالة **بإحلال** عناصر أخرى محل العناصر الموجودة في ذلك الحقل من حقول الأيديولوجية . كان الفراغ الأيديولوجي ، الذي تسبب في المجتمع الانجليزي عن الانهيار الجزئي لبعض التشكيلات الثانوية التقليدية (الدين بصورة خاصة) والغياب المُتعينّ تاريخياً لتشكيلات أخرى (السوسيولوجية الناضجة والمكتملة النمو بخاصة) ، بحاجة إلى مَلْئِه ؛ ولقد كان مَلْءُ هذا الفراغ ، كما يشهد تراث ماثيو أرنولد ، المهمةَ التي حاولت Scrutiny القيام بها . ولذا كانت ، مثلها مثل أرنولد ، « تقدميةً » و « رجعيةً » في الوقت نفسه ـ كانت متنبهةً تماماً للحظة « المعاصرة »

ولاحتياجاتها الأيديولوجية ولكنها كانت قادرة على ملاقاة هذه الاحتياجات بـ « حلول » مثالية ميتة ومثيرة للشفقة : « المجتمع العضوي » الذي يستلهم الماضي الانجليزي الأسطوري ، « المدرسة الجامعية الانجليزية » بوصفها الجوهر الروحي للتشكيل الاجتماعي . هنا بالضبط نستطيع أن نقبض بوضوح على المؤشر الخاص بسمات البرجوازية الصغيرة التي تتسم بها Scrutiny ، فإذا كان ذلك التراث التطهري غير الممتثل [لسلطة الكنيسة] (وبسبب من غياب الإرث الثوري) القوة الوحيدة الممكنة والقادرة « بصورة متقدمة » ، بسبب التزامها الأخلاقي بالصراع وجديتها الثقافية وواقعيتها الاجتماعية ، على تشكيل البنية الأكاديمية الساكنة غير المتقبلة اجتماعياً وإعادة صياغتها ، فلقد حصل بالطريقة نفسها وللأسباب نفسها أن ارتدت فئة من الكتاب لا تمتلك أي إرث تاريخي ، فئة ثانوية ، إلى الماضي ما قبل - الرأسمالي وشَكَّلت صورة « متقنة الصنع » له ، صورة مشبعة بالحنين المريض nostalgia مُحْتَضِنَةً تقليد « الحداثة » (الأرض الخراب) ورافضة له في الوقت نفسه (يوليسيز) من منظور « تقليدي الطابع » . لقد أعادت Scrutiny « بصورة متقدمة » تقييم التقاليد الأدبية ولكنها فعلت ذلك لأنها رأت في تلك التقاليد مستودعاً ممتازاً للقيم « الانسانية » التي داست عليها بوحشيةٍ عمليةُ التطور الرأسمالي المعاصرة . وبذلك مَثَّلت المجلة الوعي المثالي العقيم للرأسمالية بقيامها بإعلاء transcend الوجه الانساني - الليبرالي لهذه الرأسمالية .

تجد مشكلةُ كون Scrutiny هامشيةً على المستوى التاريخي ومركزيةً « على المستوى الروحي » حلَّها في مقولة واحدة : النخبوية élitism . وهنا أيضاً تتكشف السمات البرجوازية الصغيرة للحركة . والنخبوية ، كما يقول نيكوس بولانتزاس[1] Nicos Poulantzas سمةٌ بنيوية من سمات البرجوازية الصغيرة . ترفض البرجوازية الصغيرة ، بسبب استسلامها للشروط الاقتصادية والاجتماعية النووية الطابع التي تحيط بها وبسبب إيمانها بنوع من السلطة و« المعايير » و« القيادة » الفوقية الطابع ، « الفوضوية » الديمقراطية التي تُشْتَمُ من عقيدتها كما ترفض في الوقت نفسه عقم السلطة الفعليّة التي تحكمها . ولقد كان هذا بالضبط وضع Scrutiny الخاص . فرغم كونها على الصعيد التجريبي فاقدةَ المركز ومُطَّرحةً تماماً ومُهْمَلةً من قِبَلَ الطبقة الأكاديمية المسيطرة فهي لم تَدَّع أبداً أنها تُمثِّل روحياً النخبة « الحقيقية » . في وجهٍ من

(1) : أنظر كتابه : Fascism and Dictatorship (London, 1974), PP 254-5

الوجوه كانت Scrutiny تمثّل الطليعة Vanguard المتقدمة التي تخوض صراعاً حاداً مع المؤسسة الأكاديمية ـ صراعاً جعلها تحشد عناصر من الأيديولوجيات الليبرالية و« الجذرية » الخاصة بطبقات ومجتمعات مَسودَة . ولقد انجزت بالتالي ما يدعوه ريموند وليامز Raymond Williams في سياقٍ آخر « التماثل السلبي » مع هذه القوى الاجتماعية[2] إلى الدرجة التي أضمرت فيها ، في مرحلة من المراحل (بطريقة أكاديمية تأملية كافية بصورة طبيعية) ، «رغبةً » في « شكل من أشكال الشيوعية الاقتصادية »[3] . لكن « الطليعة » كانت أيضاً ، وعلى الصعيد المفهومي ، هي « النخبة » التي تجعل معاييرها تتخلل المؤسسة الأدبية بسبب الموقع الروحي الذي تحتله هذه النخبة . وقد كان هذا التشوش وعدم القدرة على التمييز بين « الطليعة » و« النخبة » ناشئاً بدقة عن التناقض الداخلي المتضمن في حالة Scrutiny كقوة أيديولوجية مُحْتَبَسَة ولكنها تشترك في الجريمة مع المجتمع نفسه الذي تنتقده وتقف ضده روحياً .

لقد كان ذلك الاشتراك في الجريمة هو ما منع Scrutiny حقاً من صياغة الأسس النظرية لنقدها ، كما كانت تجريبيتها الحسية الساذجة ، ملخصةً في « نقدها التطبيقي » ، نوعاً من الفحص « المتقدم للمقولات الجمالية في ضوء فَوْرية imme-diacy التجربة المعيشة ـ أي ذوبان العموميات وانحلالها في « المعيش » الفعّال على الصعيد الأيديولوجي كما هو الأمر لدى إليوت الذي قام بتشويش المعاني المتمفصلة في عملية الخلق الشعري . لكنه كان ، من جهة أخرى ، اعترافاً بالعجز التام : بالعقم الذي يعلنه النقد الممنوع من الوصول إلى مستوى يتجاوز الخطاب النظري الهَذْمي . ولكي تعلن الصراع مع الأيديولوجية تشير Scrutiny إلى « التجربة » وكأن التجربة ليست ، في الحقيقة ، بيت الأيديولوجية . رغم ذلك فقد تجاوزت « فلسفة » Scrutiny التجريبية الحسية ، فكما برهنت التجريبية مع إليوت على كونها غير كافية ايديولوجياً ومن الضروري أن تُحذَف لصالح مسيحية مذهبية كذلك كانت Scrutiny بحاجة إلى ميتافيزيقا تتناسب قوتها الحدسية تناسباً عكسياً مع تمفصلها النظري . ولقد توفر ذلك في عمل دي . إتش لورنس D.H. Lawrence ، لكن مثالية لورنس لم تكن لتقطع علاقتها مع التجريبية الحسية : بل إنها على النقيض من ذلك قامت

(2) : أنظر كتابه : Culture and Society 1780 – 1950 (Harmond sworth, 1963), P.P 178

(3) : Scrutiny, March 1933

بإعارة هذه التجريبية الحسية الوضعيةَ الأونطولوجية . كانت Scrutiny قادرة ، بعد أن أُمدَّت بهذه الميتافيزيقا ، على توبيخ أنواع التجريبية النفعية كلها من موقع المثالية المطلقة كما كانت قادرةً ، في الوقت نفسه ، على الانقضاض على الأنظمة « الاطلاقية الطابع » (بما في ذلك الماركسية بالطبع) من موقع التجربة « الانجليزية » الليبرالية الشاملة . ولقد كان هذا الموقع حصيناً بشكل يتناسب تماماً مع لا عقلانيته . وبما أن الأساس الميتافيزيقي قد انزلق مختفياً من التعريف عبر شبكة اللغة (لأن إظهار هذا الأساس يعني الكشف عن حقيقة كون الاتجاه كله عتيقاً وغير متجدد) فقد حُجبَ هذا الأساس ؛ لكن المشروع كله كان عقيماً على الصعيد النظري إذ كان كافياً بالنسبة للمرء أن [يقسم الظاهرات] إلى ظاهرة تُمثِّلُ « الحياة » وظاهرة لا تُمثِّلها ؛ ولم تكن هناك إمكانية ، بالتعريف ، لتطور واقعي حقيقي ضمن هذه الحالة المحدودة المغلقة التي تشير إلى مرجعية ذاتية محبوسة داخلها. قد يكون الأمر كامناً في إعادة التأكيد على تلك الحالة مرةً بعد مرة والحصول دوماً على نوعٍ من التجريد وتصعيد النغمة . وهذه حالة شبيهة بالحالة التي دخلت فيها القيم الانسانية الليبرالية ، الخاصة بمرحلة من مراحــل الـرأسـمالية الصنـاعية ، في تنـاقض عميق مع الأشكـال المتـطورة لتلك الـرأسـمالية . ومن ثَمَّ كان الجوهر المنطقي لهذا التناقض هو إعاددة تقييم العقيدة الانسانية الليبرالية نفسها ووضعها ضمن القيم المبتذلة لرد الفعل المحافظ .

لقد أنتج الإنجاز النقدي البارز الهام ، بالمقابل ، رد فعله أيضاً . وكان ذلك النقد نوعاً من السعي وملاحقة الاسئلة الخاصة بالقيم الأساسية التي حصل وأنها كانت افـتراضـاً جذّابـاً حدسياً حقيقياً بالنسبة للطلبة المهتمين بربط « الأدب » بِـ « الحياة » ؛ ومــع ذلـك فإن بعض هذه الإدعـاءات التي تستلزمهـا تلك العقيدة الإنسانية العائمة ستبدو إذا ما تُؤملت في الساعات الأولى من الصباح فخيمةً متكلفةً بعضَ الشيء . واحـدٌ من هذه الاسئلة ، على سبيل المثـال ، كان يتعلق بأولئـك الأشخاص الذين لا يُصرَّح لهم بالدخول إلى مملكة الأدب المتحضرة ـ الأشخاص الذين يشكّلون حقاً الأغلبية الاجتماعية والتاريخية والذين لم يكونوا جديرين بالملاحظة بسبب ميلهم إلى الاغتصاب والسَلبْ أو أنهم وإن كانوا جديرين بالملاحظة لم يكن ممكنـاً إدخالهم إلى مملكة الأدب بسبب جهلهم بهنري جيمس . وكان هناك أيضا سؤال أكثر إرباكاً خاص بأولئك الأشخاص ، الذين رغم عمق ثقافتهم الأدبية ، لم يجدوا أي تعارضٍ بين هذه الثقافة العميقة وفعاليّات من مثل مراقبة ذبح اليهود. لقد

جلبت الرؤية الإنسانية الليبرالية معها نفيَها الذاتي المحكم الرباط معها كظل لها، إذ أن تحرر النقاد، الذين يشتركون مع المجلة في إيمانها بالبنية الفعلية للإفتراضات التي افترضتها، البلاغي من الوهم لم يجد مكاناً ينقل إليه إنهيارَها الجزئي سوى تلك الوضعيات الخاصة برد الفعل الارستقراطي الذي يتنكر مُخفياً وجهه تحت قناع الواقعية التاريخية الجرداء. ومع الانتهاك الجزئي لحصن العقيدة الانسانية البرجوازية فإن النَقد يُدْفَعُ باطراد إلى إعلاء transcend ممارساته التجريبية الحدسية الطابع وتبني « برنامجٍ طويل الأمد » - وهو نوعٌ من الوضع الإشكالي ، الذي رغم كونه متساوقاً أكثر أو أقل مع التجريبية فهو أقل تعرضاً للانتهاك من قبل الأمل الديني. والذاتانية Subjectivism التائهة الهائمة على وجهها . نظرية النوع Genre ، الأسلوبيات Stylistics ، علم اللاهوت theology ، التحليل النفسي ، البنيوية - هذه المشروعات ، رغم كونها مترددة في انجلترا المعاصرة فإن عملية بناء النظام [النقدي] تشق طريقها الآن .

بالإضافة إلى ذلك لاقت المادية التاريخية ، بالطبع ، بعضاً من الاهتمام . ولا مجال للشك فيما يخص وجود عوامل أيديولوجية مُحَدَّدَة تسببت في انبعاث الاهتمام بالنقد الماركسي الذي شاهدناه في الغرب منذ عام 1968 على الأقل . فمن مهمات النقد الماركسي (كما هو من مهمات جميع المناهج النقدية التي أشرت إليها باختصار) أن يميز المحددات التاريخية الكامنة وراء انبعاثه ولكن من مهماته أيضاً أن يُبينّ أن صحته Validity لا تتماثل مع هذه المحددات التاريخية وذلك لأن المادية التاريخية تؤيد الادعاء القائل إنها ليست مجرد أيديولوجية فقط بل إنها تتضمن نظرية علمية للتكوّن والبنية وانهيار الأيديولوجيات . إنها تُمَوْضِعُ نفسها ، باختصار ، خارجَ حقل « البرامج الطويلة الأمد » المتنافسة لكي تبرهن نظرياً على الشروط الفعلية لإمكانية وجود هذه البرامج . يبدو هذا الأمر ، بلا أي شك ، غير مُستحب إلى حد ما ، نوعاً من التميز السهل وادعاء وجود وشائج بينه وبين هذه المناهج البديلة . لكن النقد الماركسي لم يصبح أكثر شعبية وانتشاراً بسبب تعارضه مع التقنيات التجريبية والحدسية الطابع ؛ إنه أقل مرونةً من « برامجَ طويلة الأمد » أخرى فيما يتعلق بعمليات الاندراج الجانبية لهذه القيم الأيديولوجية الكبرى أو فيما يتعلق بالحفاظ عليها مستقلة ومنفصلة .

ليس النقد حقلاً بريئاً ، ولم يكن كذلك أبداً . وينبغي أن يوجد فرعٌ من فروع النقد الماركسي في تاريخ النقد نفسه يطرح السؤال الخاص بالشروط والغايات التي تجعـل النقـد الأدبي يُغَيِّر اتجاهه ؛ فللنقد تاريخ هو أكثر من مجرد وصفٍ اعتباطي للأفعال النقدية . فإذا كان الأدب هو غاية الأدب نفسه فليس هو المصدر الوحيد لعملية تكونه ؛ إن النقد لا يظهر بوصفه جواباً سريعاً تلقائياً ، على الحقيقة الوجودية للنص ، مقترناً بصورة عضوية مع الغاية التي يضيء وجودها . فللنقد حياته الخاصة المستقلة نسبياً ، قوانينُه وبنياته الخاصة : إنه يُشَكِّل نظاماً معقداً داخلياً يتمفصل مع النظام الأدبي أكثر من كونه يعكس هذا النظام . إنه يظهر إلى الوجود ثم يختفي بناءً على شروط خاصة مُحَدَّدَة . ليس كل أدب بحاجة إلى النقد ليقف في طريقه ويحول دون وجوده ؛ بل قد يأتي يومٌ يكون من الضروري أن نعتذر للشعر . في بنائنا لتاريخ النقد لا نعمل على تتبع عملية تجدد الجلد المنتظمة ، ولربما غير المنتظمة ، على مدار هذا التاريخ : إن تاريخ المناهج النقدية هو مدار السؤال . إننا نبحث عن العوامل المحددة لِـ « فضاءات » تاريخية بعينها تجعل من انبثاق مثل هذا الموضوع أمراً ممكناً بالدرجة الأولى ثم تعمل على تحديد علاقاتها بخطابات أخرى متزامنة معها . إن علم تاريخ المناهج النقدية هو علم الأشكال التاريخية التي تنتج هذه المناهج ـ المناهج التي تنتج بالمقابل النص الأدبي بوصفه موضوعها ، بوصفه « نصاً للنقد » .

إن اللحظة التي تبدأ فيها الممارسة المادية أو الثقافية بـ « التفكير بنفسها » واتخاذ نفسها موضوعاً للاستعلام الثقافي هي بوضوح ذات دلالة سائدة في عملية تطور هذه الممارسة ؛ إذ أنها بالتأكيد لن تعود فيما بعد لتكون ما كانت عليه سابقا . وما يكره هذه الممارسة على الانعكاس على نفسها ذاتياً ليس ضغطاً داخلياً مجرداً بل الوحدة المعقدة التي تشكلها هذه الممارسة مع الخطابات المتاخمة لها . إن كتابة التاريخ ، ممارسة النقد أو التحليل النفسي ، دراسة الاقتصاد السياسي أو دراسة الأجسام الساقطة ليست فعّاليات « طبيعية » أو الجـوهر الاعتباطي لِـ « حب الاستطلاع البشري » . إنها تحدث ضمن فضاءات تاريخية محددة من الانعكاس الذاتي ، فضاءات ترسم أزمتها المتبـادلـة الغايات الممكنة للمعرفة وبالتالي الغايات الممكنة للتحكم والسيطرة على التشكيل الأيديولوجي . ولا يعني هذا ، كما يمكن للمرء أن يقول ، اختزال هذه الممارسات جميعاً وعدها ممارسات أيديولوجية : إن صحة الجاذبية ليست متناسبة مع البنية الأيديولوجية لانجلترا القرن الثامن عشر . إنها بالأحرى نِتاج الخطاب العلمي الذي أُنْتِج ضمن الأيديولوجية ولعب دوره ضمن ذلك التشكيل الأيديولوجي . -For

mation Ideological . لكن مثل هذه اللحظات الإنعكاسية الذاتية لا ترسم بالضرورة حدود مكان ولادة العلم . عندما يبدأ التاريخ « يظن نفسه » نوعاً من التسجيل التاريخي historiography ، إنتاجاً مادياً مثل الاقتصاد السياسي ، سلوكاً يومياً مثل الفلسفة وعلم النفس فلن يكون التمزق الحاصل بين الفكر والواقع ضمانةً لمعرفة رغم أنه شرطٌ مُسبّق لنوع من أنواع المعرفة . وقد يكون هذا التمزق « مُؤقتاً » ، فَتْحةً تتحد فيها الممارسة بحميمية أكثر مع نفسها . وهذا الأمر واضح بصورة خاصة في حالة النقد ، إذ أن انفصال النقد الذاتي عن موضوعه ليس سوى نوع من الخدعة ـ استهلاك مجرد من أجل إعادة التوحد مع هذا الموضوع بصورة أكثر كمالا إن تبعيد distantiation النقد التحليلي لموضوعه هو نوع من المحاكاة الساخرة paro-dy للمعرفة ـ وسيلةٌ لِـ « امتلاك » هذه المعرفة بصورة لصيقة وتذويب الذات في هذه المعرفة على صورة وحدة لا تنفصم عُراها . إن غرض النقد هو أن يمحو نفسه لصالح النص عاملا بالنيابة على تحويل « براعته » المتعلقة إلى شيء طبيعي وذلك عن طريق القوة التي يملكها والتي تقدر على استخراج « طبيعية » النص نفسه . في نوع من التعزيز الحلزوني المتبادل يعمل النص الأدبي على جعل التجربة طبيعية وتعمل الممارسة النقدية على جعل النص طبيعياً وتشهد نظريات تلك الممارسة على « طبيعية » النقد . بوصفه ممارسةً مابعد ـ أدبية meta-literary ، إستعارةً للنص يكتب النقد متبجحاً عن عجز النص عن التفكير في الشروط الخاصة بوجوده مُعيداً إنتاج هذا العجز متخفياً وراء قناع المعرفة . يُعامِلُ النقد ، مختفياً وراء قناع إضاءة النص ، عمى النص الذاتي الضروري الوجود بوصفه شيئاً طبيعياً . ومن هنا فإن العلاقة الشكلية بين النقد والنص تشبه العلاقة بين شاعر القبيلة والملك الذي يعدد له انتصاراته التاريخية ، أو العلاقة بين رجل الاقتصاد ـ السياسي البرجوازي والمُنْتج الرأسمالي . وفي كل حالة من هذه الحالات فإن « الانفصال » بين الخطاب والواقع هو شبحٌ مجرد لواحدة من هذه العلاقات : ولن تكون وظيفة الخطاب بالتالي أكثر من وعي ذاتي للوضع التاريخي . وهذه بالضبط هي وظيفة النقد ـ أي أن يُزوِّد النص بالعبارات التي يمكن أن يعرف من خلالها نفسه أكثر من أن يُزوِّد هذا النص بالعبارات التي لا يعرفها ولا يستطيع أن يعرفها والتي يمكن أن تكشف له عن معناها .

لقد ابتدأت لحظة الاعتذار الكلاسيكية للشعر في تاريخ الأدب الانجليزي مع كتاب اعتذار للشعر Apology For Poetry للسير فيليب سِدْني Sidney . والشعر الذي يتولّى سِدْني الدفاع عنه هو بالطبع مؤسسة لا يمكن فصلها عن القيم

الأيديولـوجية البَيِّنـة الصريحـة ـ قيم العقيدة الانسانية الكلاسيكية اللطيفة المعقولة المُعـادية للانحـطاط في الـذوق مثل مزج الطبقات الاجتماعية في الدراما . الأدب بالنسبة لسدني هو وسيلة أيديولوجية فعّالة ومثمرة في غرس هذه المناقب والفضائل الملائمة للطبقة المهيمنَة الذي يُعدُّ هو ناطقاً باسمها ؛ ولهذا السبب من دون الأسباب جميعاً ينبغي أن يُصان الأدب من نقد الاتجاه التطهري البرجوازي الجَزْمي الطابع assertive . يؤشر نص سِدْني إلى لحظة ذابــلة من لحظات الــطَفْــو buoyancy الأيديولوجي ، لحظة التركيب التام بين عناصر تطهرية وعناصر صقيلة مؤيدة لسياسة البـلاط Courtly ؛ لكن الضغوط الأولية التي تحشد قواها لإنجاز اعتذار للشعر سوف تنفجر فيما بعد ، في تسعينات القرن السادس عشر المشحونة بالمشاعر الدينية وغـير المستقرة اقتصادياً ، لكي يزداد الارتياب بذلك التركيب الأيديولوجي . بعد ذلك الانفجار فقط ، الذي نما ليصبح أزمة ثورية ثم خمد بعد الحرب الأهلية ، ظهر [ولأول مرة] التيار النقدي العريض المعروف بـ «الكلاسيكية الجديدة» . مرةً أخرى يصبح النقد وسيلة أيديولوجية فعّالة وحاسمة ـ ولكنه أصبح الآن وسيلة في الصراع من أجل تحقيق توازن التشكيل الأيديولوجي الذي سَيُحْكِمُ إنجاز الوحدة المتناقضة للطبقات الاجتماعية التي تؤلف الجبهة المهيمنة . بدافع الحاجة إلى النظام والتناسب [توزيع الحصص] والتلاؤم والحاجة إل مقولات الطبيعة والعقل Reason التي تشد بنيان المجتمع والحاجة إلى اختزال الحياة الاجتماعية وتنظيمها في سلسلة من الممارسات المنظمة يختار التاريخ النقد ثانيةً كنموذج ووسيلة لتحقيق مثل هذا المشروع ، وبسبب الحاجة إلى إدماج طبقات جديدة وأجزاء من طبقات في الوحدة الثقافية ، ومن أجل إنجـاز إجمـاعٍ على ذوق اجتـماعي محدد وبناء تقاليد مشتركة ونشر عادات موحدة الـطابـع ، يصبِـح النقـد واحداً من نقاط الارتكاز في الطقم الكامل للمؤسسات الأيديلوجية : الـدوريات ، المقـاهي ، الـرسـائـل والأبحـاث treatises الجـمالية والاجتـماعية ، الترجمات الكلاسيكية ، الكتب التي تُرشد إلى العادات والتقاليد . ومرةً أخرى ومع التآكل المطّرد لهذا التشكيل والهياج الثوري الذي أنهى القرن الثامن عشر انبثق إلى الـوجـود جسمٌ من الانتـاج النقدي المميز . إن النقد يصبحُ ، مع جماليات الـرومانسية والمتحررة» الداعية إلى المساواة الشعبية والفردوية الطابع ، مرةً أخرى حقلاً متميزاً يُخاض فيه الصراع الطبقي على الصعيد الأيديولوجي . وهو مهم أيضاً وبصورة مساوية في الدرجة ، في إعطاء شكل محدد للنزعة المحافظة الجديدة ، ويَشهـدُ على ذلـك عمـل كولـيردج Coleridge الأخـير ـ في إشتقاق صور عضوية

للمجتمع من الفن ، وهي صورٌ ستصبح فيما بعد إرثاً حيوياً للقرن التاسع عشر .

ليس في نيتي أن أتتبع ذلك المسار هنا ، وإن كنت سأناقش بعض مظاهره في الفصل الرابع من هذا الكتاب ، وليس في نية هذه الملاحظات المختصرة أن تقترح أن النقد ليس أكثر من مجرد انعكاس للحظته الأيديولوجية . إن النقد ينتسب إلى الحقل الجمالي للأيديولوجية ، إلى حقلٍ يمتلك درجة ملائمة من الاستقلال . لكن انبثاق النقد (نقد النهضة الانساني الطابع ، الكلاسيكي الجديد ، الرومانسي ، الانفعالي الليبرالي) يشير إلى أزمة قائمة بين ذلك الحقل وحقول أخرى - إلى نوعٍ من الحدس بأن ذلك الحقل الجمالي يفترض درجة غير عادية من السيادة ضمن التشكيل الأيديولوجي برمته . ولا يعني ذلك أن الجمالي يصبح هو الحقل المهيمن في أرض الأيديولوجية ؛ إنه بالأحرى «يعمل على تصدر المشهد Foreground «بوصفه المجال الذي يحمل بامتياز الثيمات themes التي يحتضنها ذلك التشكيل الأيديولوجي ، كما لا يعني أن الجمالي يُجَرَّدُ من حليه وزخارفه ليصبح «أيديولوجية صرفة» : فلا وجود لمثل هذه الظاهرة . على النقيض من ذلك ، ورغم أن الجماليّات الأدبية تبدأ في بعض الأحيان الحديث عمّا لا يقع ضمن حقلها متجاوزةً نفسها لتشكل تحالفات علَنية مع حقول السياسة والأخلاق والدين فإنها تفعلُ ذلك حسب شروط جدلها الداخلي الخاص وحسب احتياجاتها وتقاليدها . إن فعّالياتها الأيديولوجية تظل من النوع الجمالي ، وهنا بالضبط تكمن قوتها . ويعود كون الحقل الجمالي ، وسطاً أيديولوجياً فعّالاً بصورة متميزة إلى عدد من الأسباب : إن الحقل الجمالي تصويري graphic ، مباشرٌ وفوري ومُقتَصِد ، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية ولكنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها . وبسبب هذه الطاقات التي يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعياً وتقديم نفسه بوصفه بريئاً أيديولوجياً بطرقٍ لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية . ويمكن لنا تفسير وضع الحقل الجمالي في مرتبة ثانوية ضمن تاريخ الأيديولوجيات لا بالنُدْرَة Paucity المتضمنة داخله بل عن طريق عناصر أخرى ضمن التشكيلات الاجتماعية - وبصورة خاصة تلك القوى الأيديولوجية والمادية التي تُملي إقصاء الجماهير واستبعادها من الفن .

إن «تاريخ النقد» ، إذن ، هو مظهرٌ من مظاهر تاريخ طقمٍ من التشكيلات الأيديولوجية المحددة كلٌ منها متمفصلٌ داخلياً لكي يمنح امتيازاً لممارسات نقدية بعينها بوصفها لحظة متعينة خاصة من بين مستويات أخرى لها . إن علم تاريخ النقد

هو علم المحددات التاريخية لهذا التعيّن الشديد over determination للجماليّات الأدبية .

لكي نخطو من هذه الاعتبارات العامة عائدين إلى النقد الأدبي الانجليزي في القــرن العشرين علينـا بصـورة محتّمـة أن نفكـر ، مرة أخـرى ، بتلك اللحـظة الأيديولوجية القوية الممثلة في مجلة Scrutiny . ومع ذلك فقد كان لـ Scrutiny ، وخصوصاً في ثلاثينات هذا القرن ، منافسٌ على شكل جسمٍ متشظٍ غير منتظم من النقد المادي . وكون الكثير من تلك الكتابات تجتذب اهتمامات تاريخيةً فقط يشكل مظهراً من مظاهر المعضلة التي نعاني منها رغمَ أن إسماً واحداً فقط قد استطاع أن يبقى حياً من تلك الحقبـة . من هو أعـظم ناقد ماركسي انجليزي ؟ إنه ، وا أسفاه ، كريستـوفـر كودويل Caudwell· في مثل هذا السؤال الملائم وفي الإجابة عليه تكمن مشكلة النقد الماركسي في بريطانيا المعاصرة وتعرض نفسها بصورة لا جدال حولها . فرغم أن كودويل هو السلف الأكبر ـ « الأكبر » على الأقل بسبب الطموح الصرف المقدام لمشروعه ـ [للنقد الماركسي الانجليزي] فإن هناك القليل جداً مما يمكن أن نتعلمه منه . ولا يعني هذا أننا ينبغي أن نتعلم من الانجليز فقط أو أن قصور كودويل كان قصورَه وحده . لكن كودويل ، بسبب من انعزاله عن أوروبا وعُزلته حتى عن مجتمعه هو وتخلل الستالينية والمثالية لفكره وعدم امتلاكه « نظريَةً للبنى الفوقية » ، حافظ رغم كل ذلك على الإبقاء على هذه المهمة الميؤوس منها تاريخياً بإنتاجه جماليّات ماركسية نابتة الريش Fledged من تلك الشروط غير المواتية . إن عمله يحمل آثار جروح تلك المغامرة المتناقضة ذاتيا : التأملية والغريبة الأطوار ، والمُرصَّعة بالتبصرات الاعتبـاطية ؛ والمُعلّمة بالغزوات القلقة والمحمومة لأرضٍ غريبة والمكسوة بخشونة نظرية مثيرة . وإذا كان كودويل يفتقر إلى تراث جمالي ماركسي فإن ذلك مقياس لغياب هذا التراث لدينا نحن الذين جئنا بعده .

قد يحدث على أية حال أن يتطور النقد الماركسي ، بنوع من الانعطافة التاريخية اللافتة ، لا عبر التواصل مع ما سبق بل وبالضبط بتجاوز هذا الذي سبق . عندما بدأ ريموند وليامز بالكتابة في بداية الخمسينات لم تُفِدْه الروح العامة لنقد الثلاثينات ، المؤلفة من النقد الماركسي الفظ الخشن والتجريبية البرجوازية والمثالية الرومانسية ، الكثـير ؛ فلم يكن كودويل ، كما يشـير وليامــز ساخــراً في **الثقـافـة والمجتمـع 1780 ـ 1950** Culture and Society ، « محدداً وواضحاً بما فيه الكفاية ليكون على خطأ » . لقد أثّرت الماركسية ، بصورة محتّمة ، على وليامز : وقد وفّرت الماركسية

وScrutiny فيما بينهما التأثيرات المُشكِّلة لتطوره المبكر. سوف تُرفَض Scrutiny كموقف بسبب النخبوية التي قادت إليها؛ وسترفض الماركسية لأسباب ربما تكون أكثر إثارة للاهتمام:

« بالنسبة لماركس فإن المرء يتقبل التشديد على التاريخ، على التغير، على العلاقات الحميمة التي يتعذر اجتنابها بين الطبقة والثقافة، لكن السبيل التي سلكها هذا التشديد، على مستوى آخر، ليست مقبولة. لقد كان هناك، وفي هذا الموقع [بالذات]، إستقطابٌ وتجريدٌ للحياة الاقتصادية من جهة والثقافة من جهة أخرى، ولا يبدو لي هذا منسجماً مع الاختبار الاجتماعي للثقافة كما عاشها آخرون وكما كان المرء يحاول أن يعيشها بنفسه »(4).

إن الصيغة النهائية غريبةٌ وملفتة للنظر: فلم يَعُدْ أحد بالتأكيد التمييز بين البنية التحتية / البنية الفوقية شأناً خاصاً بالتجربة. ورغم ذلك فإن هذا الإلحاح الشديد على التجربة بالضبط، هذا التثمين العميق المتحمس لـ « المَعيش »، هو ما يوفّر لنا الثيمات المركزية التي توحّد مجموع أعمال oeuvre وليامز وما يمدنا في الحال [بمعرفة] القوة الهائلة والقصور الكبير في عمله. لقد علقت باختصار على بعض النتائج التي تلت التساؤل حول الحالة الانسانية الليبرالية ولكنني حذفت إشارة واحدة فقط: أي بُروزُ ما يمكن لنا أن ندعوه « الليفزية● اليسارية Left – Leavisism » الذي يُعَدُّ عمل وليامز أعظم مثالٍ عليها. فمن الواضح تماماً كيف أن الحكم السلبي على الماركسية الوارد في الاقتباس السابق يُبَلْوِرُ نفسه بصورة غير مباشرة مستخدماً مصطلحات ليفزية في اللحظة المناسبة التي تكون فيها القضية عُرْضةً للهجوم. إن مغامرة وليامز، بالمعنى الخصب للعبارة، هي عمل حياة: لا مجرد عمل خاص بالعمر فقط بل مجموع أعمال oeuvre يمكن أن يقال إن منطقها الداخلي المعقد ووحدتها البنيوية المعقدة أيضا هما نتاج جدلٍ يغوص بعمق في تجربة فردٍ تاريخي. إنه منهج يمكن الكشف عنه بصورة كافية في أسلوبه الأدبي ـ ذلك الخطاب المحكم المتسم بالاحترام الشديد للشكل الشعبي بصورة لا لَبْس فيها، بحيث أصبحت عادة التجريد انعكاساً غريزياً، نوعاً من استحضار ثقل الفراغ الذي يفتقر إلى أية حواف أو حدود. وهكذا تُعْـرَضُ هذه الواقعات المفردة الملموسة في زي معدّل ومُوسَّطا

(4): مقدمة From Culture to Revolution,
ed. Terry Eagleton and Brian wicker (London, 1968),P.28

● نسبة إلى الناقد الانجليزي الشهير ف. ر. ليفز. P. 28.

mediate وجليل المظهر لكي يكون ممكناً فهمها بصورة باهتة من خلال شبكة العموميات. ومع ذلك فإن توقفاته المملة المضجرة وانعطافاته inflections البلاغية المتصلبة واستخدامه الطقوسي لمجموعة من المصطلحات المفتاحية key terms إلى الدرجة التي تبدو معها هذه المصطلحات ابتداعات خاصة أكثر من كونها مفاهيم عامة ، هذه جميعا تقترح حركة صوت فردي لا يمكن أن نُخْطِئَه . إن ما يبدو للوهلة الأولى لغة أكاديمية خاملة جامدة هو في الحقيقة مرحلة من مراحل دراما شخصية ، خطابٌ لعملية حذرة ومعقدة من الابراز الذاتي . إن اللغة الخاصة المغلقة تعرض نفسها على صورة خطبةٍ شعبية عامة : إن الصوت المتكلم يَحوكُ ببطء تجريداته ذات السلطة في الوقت نفسه الذي يصدم فيه وعينا بخصوصيته المحضة وثقته المتكلفة، والصريحة في الوقت نفسه، بأصالته الخاصة. إنه أسلوب يعرض نفسه، في الفعل الحقيقي الذي يفترض وضعية لا شخصية أولمبية الطبع هادئة تقريبا، بوصفه دفاعا منفعلا خاصا ويمكن امتصاصه ذاتيا. إنه صيغة من صيغ الاعتراف الذاتي التي هي في الوقت نفسه نوعٌ من الاخفاء والكتمان ـ أسلوبٌ مفكر منعزل ثقافياً إلى حد المركزية الذاتية eccentricity ومدفوع بناءً على ذلك إلى بعض المناورات المعقدة من الدفاع والتسويغ الذاتيين ، ومع ذلك يعرض بتصميم تجربته الشخصية بوصفها تجربة ممثلة representative تاريخياً . يستند مثل هذا الخطاب إلى اعتقاد بسيط شجاع نادر ـ ويرد إلى الذهن كل من وردسوورث Wordsworth وييتس Yeats كزميلين لوليامز ـ بأن التجربة الشخصية العميقة يمكن أن تُقَدَّمَ ، دون تكبر أو تخصيص ، بوصفها «نموذجية» اجتماعياً. إنه بأشكال مختلفة صوت النقاد الاجتماعيين الذي تفحصه وليامز في كتابه **الثقافة والمجتمع** 1780 ـ 1950 ؛ ومفتاح ذلك العمل هو أن وليامز يعرض نفسه، لا بوعي أو إقحام ولكن بصورة ضمنية في كل عنوان يضعه لفصول كتابه، بوصفه الشخصية الأخيرة في الذُرية lineage التي يتتبع آثارها، بوصفه واحداً من الشخصيات في الدراما التي يكتبها.

لقد كان إنجاز وليامز ، إذن ، هو أن يتعقب ما تتضمنه التجربة الشخصية المحسوسة إلى النقطة التي تصبح فيها هذه المتضمنات وبصورة عضوية طرائق منهجية ومفاهيم واستراتيجيات ؛ وهذا بصورة طبيعية كافية ، هو ما يتوقعه المرء من مفكر اشتراكي كان دوما وفي المقام الأول ناقدا أدبيا نشأ وترعرع في كمبريدج Cambridge School . مثله مثل كودويل كان وليامز محروما بشكل خطير من المواد التي تمكنه من بناء نقد اشتراكي ـ وإنها لعلامةٌ قاتمةٌ ومفارقةٌ ساخرة على هذا الحرمان أن التراث الاجتماعي الذي دُفِعَ إلى اللجوء إليه في **الثقافة والمجتمع** كان من نوع رد الفعل

السياسي المتماثل .

لم تكن الماركسية الانجليزية المتوفرة بين يديه أكثر من مادة ثقافية ضعيفة الصلة بالموضوع ؛ وفي الحقيقة فإذا كان للنقد الماركسي أن يوجد في المجتمع الانجليزي فعلى المرء أن يُجازِفَ بالاعتقاد بمفارقة كون أحد مصادر هذا النقد أنه كان على وليامز أن يرفضه في زمنه الخاص . وما فعله وليامز إذن فعله بيديه وحده مشتغلا على مصادره الشخصية دون أي تعاون ذي أهمية ودون دعم مؤسساتي . وقد كان نتاج هذا العمل غير الضعيف غير المنحرف الجسم هو الأكثر إيحاءً والأكثر تعقيداً في النقد الاشتراكي في التاريخ الانجليزي ـ النقد الذي لا تمكن مقارنته بشكل وثيق الصلة بالموضوع بأي نقد انجليزي آخر ولكن ينبغي إرجاعه من أجل إعادة تقييم مقارنة إلى الانتاج الجمالي لكل من لوكاش Lukacs وبنيامين Benjamin وغولدمان Goldmann . ويكفي أن نقول هنا إن أي نقد ماركسي في انجلترا قد تجنب الوقوع تحت تأثير ضغط عمل وليامز سيجد نفسه مشلولا ومبتورا . لقد كان وليامز رائدا انجليزيا ومثله مثل أي رائد ينبغي أن يخضع للنقد من قبل اولئك الذين جعلهم قادرين على الكلام . وإذا كان يحق لي أن أضيف ملاحظة شخصية هنا فقد كنت أنا محظوظا بصورة كافية لأعمل عن قرب مع وليامز كزميل لسنوات عديدة وأمر بعملية التحول والانتقال الاجتماعي التي مر بها هو نفسه . والملاحظات النقدية الضرورية الصارمة،التي تلي،تصدر عن روحٍ رفاقية وتقدير وإيمانٍ عميقين [بعمل وليامز] .

إذا كان كودويل يفتقر إلى تراث فإن وليامز لا يشبهه في ذلك إطلاقا : لقد كان التراث الذي استفاد منه بصورة جوهرية هو عمل مجلة Scrutiny . لقد رفض ، بصورة طبيعية ، العواقب السياسية لحالة Scrutiny التي ميّزها وقاومها قبل فترة طويلة من بروز هذه العواقب بوضوح فج في أشكالها الشائعة ؛ لكن الأساس الفينومينولوجي لذلك النقد كان مناسبا ووثيق الصلة [بمشروعه] بصورة مباشرة . . فإذ يدخل ابن لوالدين ويلزيين Welsh من الطبقة العاملة جامعة كمبريدج آتياً من مجتمع ريفي مغلق تقريبا تبدأ أسئلة الطبقة والثقافة والسياسة والتعليم بتقديم نفسها بتعبيرات تلقائية شخصية الطابع وبصورة لا يمكن فصلها عن مادة الهوية الفردية ومشكلة هذه الهوية. وقد جعلته عملية تحوله الاجتماعي حاملا « نموذجيا » بصورة استثنائية لبعض التناقضات الكلاسيكية للتشكيل الاجتماعي : البروليتاريا / البرجوازية ، الريف / الحاضرة metropolis ، المجتمع الريفي / مجتمع المدينة ، وبصورة أكيدة الانقسام الحاصل بين العمل الزراعي

والعمل الصناعي على الأرض نفسها لأن عائلته قد عملت في مجالي العمل المختلفين كليهما . وهكذا قدم إصرار Scrutiny وتأكيدها على المجتمع والتراث والقيمة الأخلاقية ومركزية « المعيش » نفسه بوصفه التعبيرات الثقافية التي يمكن لأسئلة الهوية الشخصية أن تُسْبَر عن طريقها وتُعَممَ سياسيا . وقد كان عمل وليامز المبكر عن الدراما ، الذي اهتم بمفاهيم وأفكار مثل « مجتمع الحساسية Sensibility » و« مجتمع العمل process » التي تصف علاقة الدراما بالجمهور ، مديناً بصورة مباشرة لِ Scrutiny ؛ ولكنه ولهذا السبب لم يستطع أن يتجاوز هذه الأفكار ولم يستطيع أن يلمس خصوصية ما التمسه وبحث عنه . لقد حدث « التحول » الجزئي في كتابه الثقافة والمجتمع الذي يَنْشُدُ فيه وليامز مَدّ وتوسيع وربط (وهذه مصطلحات ذات أعراض مرضية في كتابته) ما يظل بأشكال مختلفة منظورا ليفيزيا Leavisian perspective بِ « العقيدة الانسانية الاشتراكية » المعادية بصورة جذرية لفكر Scrutiny السياسي . وما فعله الكتاب ، في الواقع ، هو أنه أخذ التراث الحي الذي استفاد منه وليامز ـ النَسْل الرومانسي « الجذري ـ المحافظ » لانجلترا القرن التاسع عشر ـ واستخلص منه العناصر الجذرية لتطعيمها بِ « العقيدة الانسانية الاشتراكية » . لنقُلْ إن العناصر « الجذرية » التي استَخلصت ـ التراث ، المجتمع ، الكائن الحي organism ، النمو ، الكمال ، التواصل وعدم الانقطاع ، وهكذا ـ قد تواشجت مع خطاب العقيدة العمالية Labourism النشوئي التطوري ذي النزوع التوحيدي المُشْتَرك ، وبذلك قامت عضوية organicism إحدى اللغتين بإعادة إنتاج عضوية اللغة الأخرى وقامت بتوسيعها وتطويرها . لقد أعاد الكتاب إذن ، وبصورة مفارقة paradoxically ، إنتاج الاستثمار البرجوازي في القرن التاسع عشر للأيديولوجية الرومانسية « الجذرية ـ المحافظة » من أجل تحقيق غاياته هو ـ ولقد كانت الغاية التي نحن بصدد الحديث عنها هنا اشتراكية . ويمكن لهذا أن يحدث ، بالطبع ، لأن حركة الطبقة العمالية كانت ، وللحقيقة التاريخية ، مُلوّثةً بعمق بأديولوجية كارلايل ورَسْكن Ruskin التي نحن بصدد الحديث عنها . لقد كانت المسألة هي أن الكتاب أعاد اكتشاف ذلك التراث مقدما إياه بوصفه ميراثا رمزيا وأخلاقيا غنيا يمكن للحركة العمالية الفقيرة أيديولوجيا أن تعتنقه وتستفيد منه تماما كما حصل في انجلترا القرن التاسع عشر عندما أصبح هذا التراث متوفرا كدعامة أيديولوجية للبرجوازية الصناعية . وقد نجحت هذه الخطة البارعة ، بالطبع ، لحقيقة كون الأيديولوجيتين الرومانسية والعمالية في خصام جزئي مع الهيمنة البرجوازية ؛

لكن تلك الجزئية هي ما مكّن الأيديولوجيتين من احتضان بعضهما بعضا . فلا يوجد تراث يعادي تماما سلطة الدولة البرجوازية : فقد صانت الأيديولوجية الأولى سلطة الدولة البرجوازية بإزاحة تحليلها السياسي وتحويله إلى مجرد نقد مثالي أخلاقي لآثار هذه السلطة السيئة على « الانسان » بينما إلتمست الأيديولوجية الثانية تكييف نفسها وملاءمتها مع هذه السلطة البرجوازية. ما فعله كتاب وليامز إذن كان تكريس إصلاحية الحركة العمالية ورفعها إلى أوْجٍ جديد من الشرعية الثقافية والأخلاقية وذلك بمدها بقيم ورموز مستمدة بصورة أساسية من التراث المطوّق بالرجعية السياسية .

لقد كان كتاب **الثقافة والمجتمع** ، بسبب التزامه وفصاحته ، مشروعا مثاليا أكاديميا في الواقع . إن باستطاعته أن يعزز أطروحته ويمدها بأسباب البقاء عبر عدم الالتفات ، فقط ، إلى الشخصية الرجعية التي يتسم بها التراث الذي عالجه الكتاب ـ عدم الالتفات الواضح في القراءات الجزئية المتطرفة والتصحيفية لكتاب معينين (كارلايل ، وأرنولد ولورنس بصورة خاصة) انتُزعوا من مواقعهم الأيديولوجية الحقيقية وعولجوا بنوع من الاقتباس الانتقائي وسوء الفهم العاطفي المنحاز ووُضِعوا ضمن كتاب « « العقيدة الانسانية الاشتراكية » . (وعندما كتب وليامز في سياق آخر ، أن كوبيت Cobbet وديكنز ورَسْكِن وموريس Morris ولورنس كانوا جميعا عدا رَسْكن يعارضون الأبوية Paternalism الأخلاقية ، كان حكمه غير دقيق ببساطة)[5] . لقد أُهملت العناصر المتقدمة في التراث الأيديولوجي البرجوازي (وهو مفهوم عارضه وليامز بثبات من موقع « انساني humanist ») كنتيجة لازمة لموقف وليامز مع استثناء أو استثنائين فقط حتى إن الحقيقة المبدئية التي تقول إن « الثقافة » نفسها تعبير أيديولوجي قد أُغفلت . لقد عُني عملُ وليامز بصورة خطيرة ، ضمن صيغة اليساريين الجدد المميزة في مرحلة مبكرة ، بدمج الصيغ المنتجة والعلاقات الاجتماعية والأيدويولوجيات الأخلاقية والسياسية الجمالية ضاغطا هذه الحقول المختلفة معا ضمن التجريد الانثروبولوجي الفارغ الذي ندعوه «ثقافة». عملية الضغط هذه لا تُلغي فقط مراتبية hierarchy الأولوية الفعلية ، مختزلةً التشكيل الاجتماعي إلى كليّة totality هيجلية «دائرية» وقاضيةً على الاستراتيجية السياسية في مهدها ، بل إنها تعمل بإفراط على تذويت● over - subjectivise ذلك التشكيل[6] .

(5) : « The British left », New Left Review 30 (March / April 1965).

● التذويت أي جعل الشيء ذاتيا .

(6) : لقد أظهر عمل وليامز الأخير تقدما فيما يتعلق بهذه النقطة : إنه الآن يميز بوضوح الأخطار التي يحملها مثل هذا المفهوم الخاص بـ « الكلية ، ويؤكد على ضرورة تعيين هوية تحديداته الأولية . أنظر

وهكذا تُقطّر كل البنى معا، كنتيجة لازمة، وتصبح جزءا من نسيج «المعيش» : فبما أن ما تشترك فيه معا هو كونها جميعا داخلةً في نسيج التجربة فإن تزامن Simultaneity التجربة يصبح ضامنا وكفيلا لِ «التزامن» الواقعي للبنى. لقد أشار بعضهم أن العنوان الثقافة والمجتمع هو نوع من الترجمة غير الواعية لِ Gemeinschaft und Gesellschaft ؛ لكن وليامز لا يعي الدلالة الأيديولوجية لتحيز [كلمة «الثقافة»] السياسي في استعمال ليفز وإليوت لها، وكأنه مازال يعتقد أن بالامكان تحرير هذه المقولة «المُحايدة» وإعتاقها من سوء استعمالها الأيديولوجي سابقا.

وهذا ما يمكنه أن يقدم التعريف التالي للثقافة بوصفه تعريفا بريئا أيديولوجيا : الثقافة التي هي دراسة العلاقات بين العناصر التي تؤلف الحياة بمجملها»(7). لكن المسافة بين ما هو عضوي وما هو بيئي ecological أقصر بكثير مما يظن. إن الثقافة والمجتمع عملٌ يعيّن نفسه ضمن التراث بأسمى ما يعنيه تعيين الذات ضمن التراث ؛ إن مزاوجته بين العقيدة العمالية والمثالية الأدبية كانت نتاج التاريخ الفعلي الذي عَيّن أهميته نقديا. لقد كان «الحل» الذي التمسه وتحسسه هو المشكلة بعينها.

إن الديمقراطية بوصفها مدا وتوسيعا متدرجين لثقافة الحركة العمالية الموجودة ونشرا لها في المجتمع بأكمله تعارض أيديولوجية طبقية (التكافل والتضامن) بأيديولوجية طبقية أخرى (الفردوية individualism الأنانية) : ولذا ليس غريبا أن تكون استجابة المثقفين الليبراليين للثقافة والمجتمع متحمسةً. (ولنُضف هنا أن هذه الحماسة قد أصبحت بصورة ملحوظة أكثر فظاظة وارتباكا مع تطور وليامز). إن « تدمير المؤسسات وإعادة تجديدها » الذي صرف عنه وليامز النظر في كتابه اتصالات Communications تقابله اللحظة الكلاسيكية لِ « الوَسَطية centrist » التي يلخصها التعبير المتناقض oxymoron * المحسوب بدقة في « الثورة الطويلة » The

من أجل ذلك مقالته : « Base and Super Structure in Marxist Cultural Theory », New Left Review 82, November / December 1973).

لكن التحديد الرئيسي الذي يقوم بعزله هو ذلك التحديد المتعلق بِ « المقاصد والنيات » - أهداف طبقة حاكمة بعينها. إن الكلية هي، بمعنى من المعاني، غائية teleological. بصياغة القضية على هذه الشاكلة يبقى وليامز مسجوناً ضمن الاشكالية التاريخانية Historicist التي يحاول الفرار منها.

---

(7) : « Literature and Sociology : in memory of Lucien Goldmann », New Left Review 67 (May / June 1971).

* Oxymoron : تعبير بلاغي يعني « الارداف الخُلفي »، ويعرفه مجدي وهبه في « معجم مصطلحات الأدب » بأنه تناقض ظاهري بين عبارتين لإثارة الإعجاب بينما يعرفه كَدُن Cuddon في قاموسه : Adichionary of literary Terms بأنه « صورة بلاغية تجمع بين كلمة متعارضتين متنافرتين أو بين معنيين متعارضين لإحداث أثر خاص كقولنا « إنه اللص الشريف الوحيد ».

Long Revolution ـ أي ذلـك المشروع المتدرج الطوباوي لمد عملية « المشاركة » وتـوسيعهـا . لقد كان من غير الممكن فصل التّدرجية gradualism السياسية عن المثالية المعرفية epistemological : فإذا كانت المعاني والقيم مُعطاةً بصورة تساوي فيها هذه القيم والمعاني الانتاج المادي فإن « عملية » التحول الاجتماعي هي بصورة محتمة شأن معقد ومؤجل من شؤون تحويل هذه المعاني [٨] . وإذا كانت « العملية الاجتماعية كلها » (مُعَبّرا عنها بوصفها كليّةً « دائرية ») متضمنة فإن تعقد العملية وكونها مؤجلة [إلى إشعار آخر] يصبحان أمرين أكثر حدة . ولكن المسألة أكثر حدة وأهمية من ذلك : إنها مسألة متعلقة بتعزيز التواصل التاريخي المعقد وإمداده بأسباب البقاء وامتصاص الواقعية الطازجة وإدراجها ضمن التقاليد الاصطلاحية Conven-tions التي تنشأ وتُطور الآن كما هو الحال بالنسبة للفن . ينبغي للعَمل الفني الجديد أن « يُلاءَم ليصبح منسجما مع نظامنا الشامل » [٩] . إن الفن الذي يدمج ويُوَحِّد المعـاني المعـطاة يجذب اهتـمام وليامـز أكثر من ذلك الفن الذي يُمزّق هذه المعاني ويفسدها . إن الابستمولوجية المثالية والجماليات العضوية والسوسيولوجية التوحيدية الادماجية Corporatist تسير معا جنبا إلى جنب وبصورة منطقية في الثورة الطويلة .

إن الجذر الذي يغذي هذه الكتب الثلاثة هو شكل من أشكال الشعبوية po-pulism الـرومـانسية. لقـد استندت تدرجية وليامز السياسية إلى ثقة عميقة بطاقة الأفراد وقد راتهم على خلق « معانيهم وقيمهم الجديدة » الآن ـ المعاني والقيم التي ستمتد وتتوسع (في نقطة غير محددة على خط التاريخ) وتتحول إلى الاشتراكية . وقد أعاد وليامز نفسه قراءة خلق هذه القيم الجديدة، التي صارت ممكنة في الحقيقة بسبب عملية الانتهاك الثوري، باعتبارها وصفاً للحاضر. وفي الحقيقة فليست المسألة أن الرجال والنساء يستطيعون خلق معانيهم الآن : فهم يفعلون ذلك بصورة متواصلة لكـونهم ببسـاطـة يحيون هذه الحياة. لقـد استحـال هذا التبجيل النبيل للطاقات الانسانية إلى مناظرة رفيعة المستوى ضد التشاؤمية المحافظة والتشكل الليبرالي، مما استتبع، كنتيجة لذلك، اعتقاداً خاطئاً متطرفاً ببنى التشكيلات الرأسمالية المتقدمة.

---

(8) : لا يعني هذا، بصورة طبيعية، أن وليامز يتجاهل التحول المؤسساتي ـ ولكنه يعني بالأحرى أن وليامز يتعـامـل مع هاتين العمليتين بوصفهما مظهرين لممارسة واحدة، لذا فإنه يعبرّ في الثورة الطويلة و اتصالات عن التحول المؤسساتي بالاصطلاحات التدرجية التجريبية نفسها. ويمكن للمرء أن يقول هنا إن تلك العلاقة يُعبَّر عنها بصورة « جدلية » ولكن ليس بصورة « لا متماثلة asymmetrically .

(9) : The Long Revolution (London, 1961), P. 35

وبسبب اعتقاد وليامزبالحاجة إلى « ثقافة عامة » كان هذا الاعتقاد يُقاطَع ويُفنَّد عبر التأكيد على الواقع الحاضر، وإن يكن هذا التفنيد مكبوتاً وجزئي الطابع ـ ومع ذلك فإنه لا يستطيع أن يتخلى عن هذا التأكيد لأن تخليه ذاك سيبدو له استسلاماً لتقييم متشائم يحط من قدر الطبقة التي نشأ هو وتربى في أحضانها. وهذا الموقف متضمن في قوله المأثور « الثقافة شيء عادي مألوف ». في روايته لتحوله الاجتماعي الخاص من ويلز إلى كمبريدج يشير مؤكداً على طبيعية هذا الأمر وسويته ـ إذ أن من المعتاد بالنسبة للأفراد أن يتحركوا في المجتمع مندفعين لكي يصبحوا شعراء وباحثين ومعلمي مدارس[10]. لقد صودِرَ على المناظرة السياسية، الموجهة ضد النظام التعليمي الذي يميز بين الطبقات مما يجعل هذه الحركة غير نموذجية، بصورة فعّالة بوساطة الدعوى الشعبوية. إن وليامز عادة ما يُناوِرُ بوضعه نفسه في الموقع المتناقض لمعارضة هيمنة مُقْعِدة Crippling يرفض هو سلطتها في الوقت نفسه، لأنه إن لم يفعل ذلك فإن ذلك سيعني أن « الناس العاديين » ليسوا هم، بعد هذا كله، المُبدعين الحقيقيين لَـ « المعاني والقيم ». « . . . ليس هناك من طبقة خاصة أو مجموعة من البشر يعملون على إبداع المعاني والقيم، إن بالمعنى العام للابداع أو بمعنى الابداع والاعتقاد الخاصين. إن مثل هذا الابداع لا يمكن أن يُنْسَبَ إلى أقلية، مهما كانت هذه الأقلية موهوبة، حتى إن ممارسة الابداع نفسها لايمكن أن تُنسب إلى هذه الأقلية: إن معاني شكل محدد من حياة الناس في لحظة محددة من الزمان تنبع من كلية تجربتهم العامة ومن التمفصل articulation العام المعقد لهذه التجربة »[11]. والجواب البسيط على هذه القضية [التي يطرحها وليامز] هو أن هناك حقا طبقات ومجموعات خاصة وتتوضح هذه الطبقات والمجموعات الخاصة في حقيقة كون « معاني وقيم » تجربة عامة هي، في أغلب الأحوال، معانيهم وقيمهم.

يمكن لنا أن نتفحص ثلاثة أمثلة لارتباك فكر وليامز وتشوشه. المثال الأول يتعلق برفضه المُعلن والمعروف تماماً لمفهوم « الجماهير »: « ليس هناك في الحقيقة [ماندعوه] بالجماهير؛ هناك فقط طرق لرؤية البشر بوصفهم جماهير »[12]. بدفاعه هذا عن « البشر والناس » ضد ما يرى أنه معالجة تجريدية كلبية متشككة cynical يُقايضُ وليامز وسيلة نظرية من وسائل الصراع الثوري بالتحول الهزيل وغير الكافي

(10): « Culture is Ordinary », in Conviction, ed. N. Mackenzie (London, 1959)

(11): From Culture to Revolution, P.28.

(12): Culture and Society 1780 – 1950 (Harmond sworth, 1963), P.289

للنزعة الاصلاحية الاجتماعية huminatarianism الليبرالية. وهكذا وبسبب من كون جمع الأفراد وتكتيلهم معاً من قبل الرأسمالية الصناعية شرطاً مادياً لتحريرهم سياسياً ؛ فلا شك أن وليامز عندما يرفض التعريف البرجوازي لـ « الجماهير » يرفض أيضاً وبشدة التعريف الثوري لـ « الجماهير ». لَقد كان القول بأن الرجال والنساء هم في الواقع الآن أفراد مستقلون هو ما يلحّ عليه وليامز ويعدّه أمراً (غير قابل للنقد أو الاعتراض عليه) ؛ لكن هذا الافتراض قد جاء على حساب إدراك الحقيقة السياسية التي تقتضي أن يتكتل هؤلاء الأفراد المستقلون ويقاتلوا لكي ينجزوا إنسانيتهم الفردية المستقلة الكاملة. على المرء أن يُكيِّف عبارة وليامز القائلة بأن « ليس هناك في الحقيقة [ماندعوه] بالجماهير ؛ هناك فقط طرق لرؤية البشر بوصفهم جماهير » ليكشف عن ندرتها النظرية ؛ وفي الحقيقة أن وليامز نفسه قد أعاد تقريباً كتابة هذه العبارة عندما قال في الثورة الطويلة إن « باستطاعتنا أن نُكتِّل الأفراد ونجمعهم في طبقات أو شعوب أو أعراق races كطريقة لرفض تمييزهم والتعرف عليهم كأفراد مستقلين »[13] . إن [مفهوم] الطبقات، مثله مثل [مفهوم] الجماهير، يبدو نوعاً من ابتداع طريقة للرؤية ؛ إننا مدعوون لاستبدال طريقة في الرؤية بطريقة أخرى .

هناك تشوش مُواز بين «الواقع السياسي» و «الانسانية الجوهرية الطابع» في الفصل الافتتاحي لرواية وليامز الثانية الجيل الثاني Second Generation :

«إذا وقفت اليوم في منتصف تاونز رود Towns Road فيمكن لك أن ترى في الاتجاهين : غرباً حيث تؤدي الطريق إلى أبراج وذُرى الكاتدرائية والكليات ؛ وشرقاً حيث تؤدي الطريق إلى ساحات وسقائف مشاغل السيارات. أنت ترى عوالم مختلفة لكن لا حدود تفصل هذه العوالم عن بعضها ؛ هناك فقط حركة وإشارات مرور مدينة واحدة»[14] .

هل يمكن أن نعُـدَّ تقسيم العمل المادي والثقافي أمرا واقعياً وحقيقياً، وهل المدينة « الواحدة » منقسمة حقاً أم أنها حقاً مدينة واحدة، وتقسيم العمل مجرد أمر مظهري ؟ إن الأمر أكثر من ذلك بالطبع، كما ستوضح الرواية نفسها ؛ لكن التأكيد الشديد على الوحدة الجوهرية للمدينة أمرٌ مُوحٍ تماماً. هناك عوالم مختلفة ورغم ذلك فهناك عالم واحد فقط ؛ هناك في الحقيقة حدود (داخل تاونز رود نفسه)، رغم عدم وجود حدود إطلاقاً. وهذا صحيح بصورة كافية فيما يخص مدينة، لكن الصورة

(13) : The Long Revolution, P.96

(14) : Second Generation (London, 1964), P.9.

الطبوغرافية topographic تبدد بصورة ملائمة تناقضاً واقعياً. إن وليامز نفسه يرغب في التأكيد على الأثر البارع artifice لهذه الانقسامات من موقع المؤمن بـ « العقيدة الانسانية العامة »، كما يلح في الوقت نفسه على الواقعية الاجتماعية لهذه الانقسامات. إنه يستخدم وسيلة استعارية مشابهة في الفصل الختامي للرواية عندما تهب الرياح من جبال ويلز المنخفضة على انجلترا England مكتسحة دون تحيز الكليات ومصنع السيارات. إن الريح لا تعرف حدوداً : حركتها تؤكد الوحدة جامعة المواقع المختلفة في الرواية، المواقع المتباينة المنقسمة فيما بينها بصورة متبادلة، في منظر واحد. بهذه الملاحظة تنتهي الرواية : مؤكدة على الوحدة الجوهرية لما صورته على هيئة مجتمع متصدع مشقوق ممزق.

مهما كان الحد الفاصل واقعياً فإن هذا الحد هو التعبير الملتبس الشديد الانسجام داخل عمل وليامز : إنه في الوقت نفسه الاستعارة الأكثر مركزية والأقل وضوحاً في عمله. بمعنى من المعاني فإن الحد الفاصل موجود هناك ولا داعي لإنكاره، وهو يشق طريقه بين ويلز وكمبريدج، مصنع السيارات والكلية، الريف والمدينة، ما هو ديمقراطي وما هو استبدادي، الجماعي والفردي. ولكن، وبما أن التشكيل الاجتماعي هو الآن، ومن حيث المبدأ، «ثقافة» واحدة فإن الحد الفاصل غير واقعي ويمكن التحرك عبره في أي اتجاه نريد. يستطيع المرء أن يتخيل هذا الحد بوصفه حداً «أفقياً» يتحرك على مقياس «عمودي» فاصلاً لا بين «ثقافة» وأخرى فقط بل شاقاً الثقافة نفسها وفاصلاً بين «الحياة الشعبية» للملايين والطبقة المهيمنة الغريبة الرازحة فوق صدور هؤلاء الملايين. ويستطيع المرء أن يتخيل هذا الحد أيضاً كحد «واقعي» من جهة و «غير واقعي» من الجهة الأخرى : واقعي إلى الدرجة التي يستطيع معها أن يمنع الثقافة السائدة من اختراق المجتمع التقليدي وتلويثه، و«غير واقعي» بمعنى أنه صحيح وملائم ليستطيع المرور من ذلك المجتمع التقليدي إلى المجتمع بكافة طبقاته. إن تعليقات وليامز على إنشاء روايته الأولى وطن الحدود Border Country ممتعة ومشوقة في هذا السياق. وهو يكتب أن القراء الذين افترضوا أن هاري برايس Harry Price ، عامل الاشارة في الرواية، كان صورة لوالده كانوا مخطئين حقاً ؛ فما فعله حقاً هو أنه عمل على قسمة شخصية والده ومنح الصفات التي تشربها والده من العمل لبرايس وعكس السمات الأكثر قلقاً والمتقبلة اجتماعياً على شخصية مورغان رُسَر Morgan Rosser ، البائع والسياسي. وهو يُعلن أن سبب قِسْمة القيم هذه هو الحاجة إلى علاقة نُمَسْرِح dramatise من خلالها التَعقُّد التام الذي رآه

منعكساً في شخصية والده داخلياً.»[15] وليس من مقاصدي هنا أن أقترح أنَّ وليامز ينقل لنا الرواية كاذبة عن غرضه ؛ لكن من الجليّ هنا كيف تفضي قسمة السمات الشخصية في الرواية إلى جعل بْرايْس ممثلاً ، مثيراً للإعجاب تماماً، لأفضل قيم المجتمع الريفي نازعةً عنه تلك الصفات الأقل استحقاقاً للإطراء والتي تعرضها لنا شخصية رُسَر. لقد دُخِلْنَ internalise «الحد الفاصل» بين طقمين من أطقم القيم المتصارعة ضمن المجتمع ، بالتأكيد، ولكن وليامز لم يبلغ بهذه العملية نقطة الدَخْلنة (الدقيقة تاريخياً) ضمن الشخصية الرئيسية التي تمثل المجتمع . لقد عمل هذا «الحد الفاصل» على حماية القيم التي اكتسبها هاري برايس من الثقافة المهيمنة إلى الحد الذي أصبحت معه شخصية برايْس شخصية مثالية . ولقد جسدت هذه القيم نفسها بوصفها حداً داخلياً أقصى لابن برايْس فقط الذي استطاع أن يتجاوزها . بهذا فإن Border Country قد قامت بدور ذلك التضاد الثنائي المختزل بين المعاني «الشعبية» والمعاني «المهيمنة» وهو دورٌ يكشف عن أعراض عقيدة وليامز الشعبية populism .

إن التناقض الذي أحاول أن أُشير إليه يَبرز على نحوٍ غير متوقع وبشكل مختلف في التراجيديا الحديثة Modern Tragedy . في ذلك الكتاب يناقش وليامز رأيين شديدي الارتباط فيما يخص علاقتهما بمفهوم التراجيديا . يقول الرأي الأول إن التراجيديا ليست خاصيّة النخبة المثقفة élite ، أو حدثاً خاصاً وغير عادي ، أو حادثة ميتافيزيقية، أو بالضرورة فِعْلاً «تاريخيا ـ عالمي الطابع» . إن التراجيدياً هي بعض النسيج العام لحياة المجتمعات البشرية : إنها ليست موت الفقراء فقط بل الكارثة في المنجم والعملَ المفقود وحوادث اصطدام السيارات في الشوارع . أما الرأي الثاني الذي يتبناه وليامز فيقول إن التراجيديا يمكن أن يُتغلَّب عليها تاريخياً بفعل الرجال الذين يناضلون من أجل تحويل الظروف غير المحتملة ـ وإننا ما نزال نصارع وسط الفعل التراجيدي الطويل الأمد للثورة الكونية. إن كلا الرأيين يغوصان عميقاً في عقيدة وليامز الانسانية : الأول كنوع من التحية التي تعمل على «إضفاء السمة الديموقراطية» على مفهوم جمالي صادره الأكاديميون الارستقراطيون بسبب الغَيْرة، والثاني كنوع من التسييس politicise اللازم للفكرة . لكن الرأيين متنافران بصورة متبادلة. ولو أن المرء أدّخر مصطلح «تراجيديا» لصراعات القوى «التاريخية العالمية» فمن الممكن حقاً أن نجادل قائلين إن بالإمكان أن نعمل على إعلاء transcend هذه

(15) : أنظر : The Country and the City (London, 1973), P.299.

الصراعـات ؛ ولكن لو عمـل المرء على ربط فكرة التراجيديا بالانتهاكات المحلية اللصيقـة Contingent للتجـربـة العـامـة فسـوف تكـون مسألة التغلب على هذه الانتهاكات أيضاً مدعاةً للتساؤل. إضافة إلى ذلك فإن حافز وليامز «الديموقراطي» الكريم يتناقض على الأقل جزئياً مع تثمينه العالي للواقعية السياسية.

إن المعنى المتضمن في عمل وليامز الأول واضحٌ تماماً: إن «الثقافة الشعبية» موجـودة دومـاً بمعنى من المعاني لكنها تُقاوم بـ «العنف والخداع»[16]. إن البشر يخلقون فعلاً معانيهم وقيمهم المشتركة، لكن هذه العملية المشتركة يحال دون تحققها فيما بعد وتنقسم على نفسها بتأثير تحايل الهيمنة hegemony السياسية. لقد تضمن افتراض وليامز انزلاقاً منطقياً من «الحقيقة Fact» إلى «القيمة value» فيما يخص فكرة «المشترك والعام Common» لأن الأدعاء بأن الأفراد يخلقون قيمهم معاً ليس بالضرورة مسـاوياً للادعـاء بأنهم يخلقون قيماً مشتركة. إن الافتراض يستلزم أيضاً مفهوماً تاريخوياً historicist للأيديولوجية مختزلاً إياها إلى رؤية موحّدة للعالم Unitary world - view مفروضةٍ على التشكيل الاجتماعي من فوق من قبل الطبقة المهيمنة. ولو لم يَكُن الافتراض كذلك، كما يشير المعنى المتضمن [في عمل وليامز]، فإن الحركة الممتدة المتسعة النطاق شيئاً فشيئاً باتجاه «المشاركة»، التي تعززها أفعال الملايين من البشر»[17]، سوف تواصل نموها باتجاه تحقيق الاشتراكية دون أن يعترض سبيلها أحـد. إن الاشتراكية هي مجرد امتداد للديمقراطية البرجوازية. لكن ما ينبغي أن نضيفه هنا هو أن وليامز قد رفض الآن ـ وأخيراً ـ هذه الصيغة ـ مكتشفاً عبر غرامشي Gramsci مفهوماً معقداً أكثر للهيمنة[18].

إن شعبـوية populism وليامـز المتبقية تقـع أيضـاً في أصـل مبالغته المتسقة المتناغمة في تذويت Subjectivise التشكيل الاجتماعي. ولقد ثَمَّن دوماً، بسبب من تأثـره العميق بميتـافيزيقيا دي. إتش لورنس، «تكـامـل» الحواس والفكر ـ وهي استعـارة عضوية الطابع Organicist نُقِلت خِفْيَة، ولأكثر من مرة، لتصبح صورة «للمجتمع. ويبدو الأمر وكأن المجتمع ـ «الرجال والنساء العاديين» ـ قد كان الجسد الحسي [الملموس] الذي تُستخلص منه القيم والمفاهيم وتتبلور ـ المفاهيم التي تعود صحتها الفعليّة على مرجعها المباشر المتمثل في الوجود الملموس، ذلك الموضع الفوري

(16): From Culture to Revolution, P.297.

(17): The Long Revolutio, p.x.

(18): « Base and Super structure in Marxist Cultural Theory ».

المباشر الذي يقع في قلب الحياة الحسيّة. فما لم يصدر التفكير والاستنتاج عضوياً عن التجربة المعيشة فمن المحتمل أن يكون عُرْضَةً للشك : إن هذه المسحة من التجريبية الانجليزية تتخلل عمل وليامز، وهي مِسْحةٌ موروثة عن Scrutiny وتعود، من بين أشياء أخرى، إلى إعجابه بديفيد هيوم ـ وهو مرشح غير محتمل يمكن للمرء أن يفكر فيه للمصادقة على صحة هذه الصلة .[19] إن عمله الظاهري التناقض يخون، رغم أنه قد يبدو لتناقضه هذا جاداً على الصعيد الثقافي ومكرّساً بالنسبة للنقاد، التوتر الصامت للنزعة الضد ـ ثقافية anti - intellectualism التي لعبت دوراً بارزاً في نزاعه مع الماركسية ـ وهي نوعٌ من الخلط بين العلمية Scientificity والوضعية يربطه لا ببعض مظاهر عمل Scrutiny الأقل تبصراً فقط بل بنزعة «معاداة ـ العلم» الرومانسية لدى كل من لوكاش ومدرسة فرانكفورت. يُعلّق وليامز، اذ يكتب مُعبّراً عن إعجابه بعمل لوسيان غولدمان Lucien Goldmann ، بصورة دالّة وكاشفة قائلاً : « إن حقيقة كوني عرفت بصورة متزامنة أن [عمل غولدمان] قد شُجب لهرطوقيته وانشقاقيته، وأنه عودة إلى الهيجلية اليسارية والمثالية البرجوازية ـ اليسارية، إلخ هذه الاتهامات، لم تقف حائلاً دون إبداء إعجابي [بعمله] . فإن لم تكن من رعايا الكنيسة فلن تخاف الاتهام بالهرطقة ؛ إن اهتمامك الحقيقي سيكون بالنظرية والممارسة الفعليتين» .[20] ويمكن للمرء هنا أن يرى العلامة الهامشية التي تُصادق على وضعية القارىء الليبرالي المتحرر. وإذا لم يكن وليامز مهتماً حقاً بالمهمة النظرية لإعادة تقييم موضع غولدمان ضمن التراث الماركسي فإن عليه أن يفعل ذلك ؛ إن الالتفاتة البراجماتية النشطة إلى المهمات العملية (التي تغطيها بصورة خاصة تلك « النظرية الفعليّة » مهما كانت هذه النظرية) ليست بديلاً عن التحليل . إنها بالضبط استعادة وتكرار لأسلوب المعالجة نفسه الذي استخدمه وليامز قبل ثلاثين عاماً في الثقافة والمجتمع عندما عمل على تفحص تعقيدات المناظرة البعيدة الأهمية حول الجماليات الماركسية مقترحاً إنشاء ميثاق مع الانذهال الساخر لقرائه الليبراليين رافعاً ذراعيه ومستسلماً لهزيمة زائفة مدعاة : «هذا نزاع لن يحاول شخص غير ماركسي أن يجد له حلاً» .[21]

ليس من قبيل المصادفة، إذن، أن يتصدر روايتي وليامز مؤرخان لطبقة عاملة

---

(19) : أنظر مقالته : « David Hume : Reasoning and Experience » in The English Mind, ed. H.S. Davies and G. Watson (London, 1964).

(20) : « Literature and Sociology : in memory of Lucien Goldmann ».

(21) : Culture and Society, P.269

سابقة أو عالما اجتماع (مايثو برايس في Border Country ، وبيتر أُوين في الجيل الثاني) يغوصان في الشك الثقافي الذاتي ـ الشك الذاتي الذي يستلزمه الالتصاق «التجريبي experiential » والقرب الشديد إلى المواد التي يحاولان تحليلها . ليس هناك من سؤال خاص بمصادقة الروايتين على مساءلة الذات ـ تلك المُساءلة التي تعارضُ المناهج السوسيولوجية للوضعية البرجوازية بـ «الفينومينولوجيا» البرجوازية .

إن عبارة «إننا نبدأ في التفكير [بالمكان] الذي نعيش فيه» هي العبارة الدالة التي يفتتح بها وليامز إحدى مقالاته [22] ، والمسألة التي يثيرها مهمة وقيمة ؛ لكنها تتغاضى عن صيغة من صيغ التفكير أكثر حَسْماً وأهمية ، صيغةٍ تضع بالضرورة هذا العيش الشخصي بين أقواس . إن قوة هذا الاقتراح وضعفه واضحان تماماً في مفهومه الشخصي المبتدع لـ «بنية الشعور» ـ ذلك التنظيم الصُلْب، لكن غير الملموس، من القيم والإدراكات التي تعمل كمقولة متوسطة mediating Category بين «الطقم» النفسي من بين أطقم التشكيل الاجتماعي والمُواضعات والتقاليد Conventions المتجسدة في نتاجاتها الصُنْعية artefacts . إن ما يشير إليه هذا المفهوم هو، بالنتيجة، الأيديولوجية ؛ لكن هذا المفهوم هو علامة على أصالة وليامز الذي يُعيدُ في هذا الموضع وفي كل موضع، وبخصوصية اكتشاف مقولة جوهرية غائبة موضوعياً أو (كما هو الأمر مع التعريفات المتوفّرة للأيديولوجية) غير كافية نظريا. يستخدم كتاب وليامز الرواية الانجليزية من ديكنز إلى لورنس The English Novel From Dickens to Lawrence هذه الفكرة استخداماً رائعاً : ان الرواية ، بالنسبة لوليامز، هي وسطٌ من بين أوساط أخرى يسعى البشر من خلالها إلى السيطرة على تجربة جديدة وتَشَرُّبها باكتشاف أشكال وايقاعات جديدة، والقبض على نسيج التحول الاجتماعي في مادة الإدراكات والعلاقات الحية، والعمل على إعادة تشكيل هذا النسيج . إضافةً إلى ذلك فإن التوتر المحسوب بين «البنية» و «الشعور» هو أيضاً علامةٌ على الحد الأقصى ضمن تفكير وليامز. إنه في كفاحه من أجل إعلاء transcend المناهج التجريبية أو الفينوميتولوجية المجردة، الخاصة ـ لنَقُل ـ عمل هوغارت Hoggart استعمالات الكتابة، وفي محاولته لتجاوز فكرة مركب الشعور إلى بنية الشعور Feeling - Structure ، لا يفتقر، برغم ذلك، إلى مصطلحات نظرية قد، تحدد بدقة التمفصلات الدقيقة لتلك البنية. إنها، تبعاً لذلك، تُرَدُّ إلى وضعية تختزل فيها لتصبح مجرد «نمط» . وبسبب من هذا فإن التحليل البنيوي للرأسمالية البريطانية الذي يحاوله القسم الأخير من الثورة الطويلة ينزلق متحولاً إلى مجرد تعليقات انطباعية

(22) : From Culture to Revolution, P.24.

حول عادات الكلام تفتقر إلى الحد الأدنى من المنهجية.

«إننا نبدأ في التفكير بالمكان الذي نعيش فيه» : لقد كانت حدود تفكير وليامز هي حدود عالمه. لقد كانت النزعتان الشعبوية والاصلاحية، اللتين أفسدتا عمله، وبوضوح كاف نِتاجَ لحظة سياسية ـ كما كان التركيب الثقافي الذي اضطلع به وليامز مفروضا عليه بسبب عدم توفّر التراث الثوري وضعف أيديولوجية الطبقة العاملة. كانت الحركة اليسارية الجديدة التي انتمى إليها وليامز مُكْرَهةً، بسبب انحباسهما بين النزعة الستالينية والنزعة الاصلاحية وبسبب طلاقها الشخصي والنظري مع الطبقة العاملة غير الفاعلة سياسياً، على ضمّ نظريتها واستراتيجيتها الانتقائيتين إلى بعضهما البعض كرد فعل لعملية «الانفجار» السياسي الموضوعي (اجتياح المجر، وحرب السويس). من خلال هذه العملية لعبت إعادة اكتشاف وليامز للنسب الذي يربط «الثقافة بالمجتمع» دورا مركزيا ـ [ذلك الدور] الذي استعادت فيه قيم الحركة العمالية، التي رأت في نفسها تحدياً للقصور السياسي الذاتي لتلك الحركة، الشفاء الروحي ومع ذلك، وكما أشرت سابقاً، فإن ذلك التحدي قد أعاد، في الحقيقة، إنتاج الأسباب الأيديولوجية لذلك القصور الذاتي مخلفا هذه الأسباب بوضع أسطوري رمزي فعال. لقد كان غياب كفاح جماهير الطبقة العاملة في ذلك الوقت (ذلك الغياب الذي نابت عنه النزعة الشعبوية البرجوازية الصغيرة لدى حركة نزع السلاح النووي) والاندفاعة المفاجئة للاصلاحية اليسارية الأدبية، التي برزت لتأخذ مكان النظرية الثورية، لحظتين مرتبطتين ارتباطاً بنيوياً. في عمل وليامز احتضن الغياب الأول، بصورة نموذجية، الغياب الثاني وأكدّه. لقد كان الانحناء المثالي لمفاهيمه السياسية نتيجةً لطلاق مثقفي اليسار الاصلاحي مع الطبقة العاملة ؛ ولكنه كان أيضاً نِتاجاً للشخصية الأيديولوجية للطبقة نفسها التي ظل عمل وليامز، رغم الطلاق معها، ملوّثاً [بسمات هذه الشخصية الأيديولوجية]. كانت العلاقة الثقافية التي تربطه بالطبقة العاملة علاقة اغتراب أكاديمي ومشاركةٍ أيديولوجية في الوقت نفسه ـ ويمثل هذا الوضع محاكاة ساخرةً للعلاقة الكلاسيكية التي تربط المثقف الثوري بالبروليتاريا. عندما كتب وليامز **بيان اليوم الأول من أيار** للحكومة الديمقراطية الاجتماعية، التي «أخذت قيمنا وغيرتها»، كانت نبرة النقمة الأخلاقية المتحدية وظيفة [وأثراً] دقيقاً للشراكة البنيوية غير المُدْركة بين هذه القيم والديمقراطية الاجتماعية نفسها. ومما يستحق الاضافة هنا أن انهيار حركة «البيان» بوصفها الخندق الأخير لـ «التدخل» الاستراتيجي (وعبارة وليامز هنا بليغة للغاية) من قبل اليسار الجديد المبكّر كان أمراً متوقعاً رياضياً.

لقد كان المفهوم الليبرالي الجوهري للنظام الاشتراكي المتضمن في «الكلية to-tality الدائرية» الطابع التي [يتسم] بها اليسار الجديد ـ الكليّة التي «تقوم بانشاء الروابط» و «التعاونيات» ، و «تشرح الأشياء» ، وتوفّر «التواصل» ، وتعمل على «مدّ نفوذها وبسطه» ـ عقيماً سياسياً منذ البداية . إن الوسط [الاجتماعي] فقط يستطيع أن يوفّر نقطة تقاطع مؤقتة بين أكاديميي الأدب والممارسة السياسية. لقد أعلن أيار 1968 ، وهو تاريخ طباعة البيان على صورة كتاب ، عن لحظة سياسية ذات أهمية وشأنٍ أعظم بكثير من تلك التقدمات والعروض الأكاديمية وذلك قبل أن يندرج البيان ، بصورة محتومة، في عالم النسيان.

إنها لسمة مستغربة في سيرة وليامز الثقافية أن يكون، وهو يعمل في تلك الدرب النائية والمصطفاة والخصوصية الطابع، قد عبّد السبل لتطورات نظرية هامة. إن توصله الى نوعٍ من الظواهرية التأويلية، بالاستفادة من يونغ J. Z. Young ، هو لحظة شاذة وغريبة تماما على «الوقاية» الحدسية ، [التي يتمتع بها] ، ضد هذا النوع من الولادات الجديدة. إنه أيضاً عرضٌ من أعراض محليته وريفيته الثقافيتين ـ وهو تعبيرٌ قد يجده هو، وبصورة خاصة، مزعجاً وكريهاً يتضمن، بالنسبة له، استهزاءً متعالياً من ابن مدينة . لكن استخدام هذه الكلمة بهذه الطريقة قد قُصِدَ منه المعنى الدقيق الذي تعنيه الكلمة ولم يُقْصد منه توجيه نقدٍ تام. لقد شكّل تجذر وليامز العميق في ميراث مجتمعه الأدبي والسياسي رصيداً وافراً لمشروعه كله كما قرّبه جزئياً من التحولات الثقافية الفكرية في أماكن أخرى. لقد كان من عادته أن ينظر بنوع من الاهتمام المُتَملِّك إلى أوروبا، أن يجد صدى عمله المستقل الخاص وقد ارتد إليه. إن ما يدعوه الفرنسيون التعليم المستمر éducation permanente هو ما يعنيه هو بـ « الثقافة » ؛ وما يدعوه غولدمان بـ « البنية المتجاوزة للفرد transindividual Structure » هو ما عناه دوماً بـ «بنية المشاعر» . ولا يكمن أمر [ريفيته الثقافية] في أنه أعلن صراحةً أنه مدينٌ لمثل هذه النظريات، ولكن يكمن بالأحرى في كونه يعطي انطباعاً واضحاً بانتقائه وملاءمته لمثل هذه العناصر «الغريبة» على لغته الأم. وهذه [بلا شك] ريفية ثقافية ذات صلة قربى مع فكر ليفز، وبشكل أو بآخر مع فكر لوكاش الذي يملك فكر ليفز سمات ذات طبيعة مشتركة مع فكره. لا يشبهُ وليامز لوكاش في مثاليته النظرية فقط بل يشبهه في نزوعاته الجمالية. في العمل الأدبي الشامل لكلا الرجلين يُعَدُّ الشعر ثَغْرَةً ذات دلالة ؛ فإذا تجاوزنا كتاب وليامز القراءة والنقد

Reading and Criticism يظهر الشعر في كتابة وليامز في كتابه الريف والمدينة فقط حيث يُخْتـزل إلى شيءٍ أقـل من وثيقـةٍ تاريخية. وليس غياب الشعـر الـلافت هذا بمصادفة : لأن الشعر هو أداة الفحص الأساسية الدالة على النقد الماركسي وشبه الماركسي الذي اعتاد على معالجة العموميات البنيوية والتجريدات التاريخية. وإذا كان لوكاش يقصر عمله بصورة تامة تقريباً على الرواية فإن وليامز يحدّد إطار عمله بالرواية والمسرح - وهي أشكالٌ «اجتماعية» صريحة تماماً تتجلى فيها نسبياً العلاقات بين ما هو جمالي وما هو تاريخي. وبالتالي فإن تحدياً منهجياً حاسماً يُتملَّصُ منه في كلا الحالتين. لكن وليامز يعكس، حتى ضمن شكل الرواية نفسه، محلية لوكاش. ولا يعني هذا أنه يشارك لوكاش في رفضه الستاليني الـمتصلب لِـ «الحداثة» كما تَشهد على ذلك حماسته المتقدة لجويس لكنه في ممارسته النقدية يتصرف بصورة تشي كثيراً أو قليلاً بمشاركته للوكاش [في رفضه للحداثة].ليست النزوعات التي يخونها منسجمةً ، من هذه الناحية، مع ما يدعيه هو نظرياً. إن كتابه الرواية الانجليزية من ديكنز إلى لورنس هو طعنةٌ ضمنية لكتاب ليفز التقليد العظيم Great Tradition ، كما أن كتابه التراجيديا الحديثة Modern Tragedy نقدٌ غير معترفٍ به لكتاب جورج شتاينر .G Steiner موت التراجيديا The Death of Tragedy ؛ ومع ذلك فإن التوازي الذي يقيمه مع نص ليفز ملحوظٌ بالدرجة نفسها التي نلحظ فيها معارضته له . إن الكتاب بيِّنة قوية لصالح «التقليد العظيم» ، ولكنها بالتأكيد ليست بَيِّنة لصالح تقليد ليفز بالضبط لأن صلات وروابط مكتومة (هاردي) تُدْرج ضمن.[الكتاب] ، وخطوطاً من التواصل والاستمرارية يُعادُ رسمها بالنتيجة ، كما أن الافتراضات السياسية تبدو في تعـارضٍ تام مع الأيديولـوجية الليفزية. ومع ذلك، وبسبب من ذلك كله، فإن الكتاب هو إعادة كتابة لِـ «التقليد العظيم» من موقع مغاير أكثر من أن يكون زَحْزَحَةً تامة لذلك الحقل النقدي بكامله. يبقى وليامز مُوثقاً أيديولوجياً بتلك اللحظة الخاصة بواقعية القرن التاسع عشر - تلك اللحظة التي من المفترض أن تكون مثالية بالنسبة لِـ «الرواية - كما هو لوكاش وليفز ؛ لكن في حالة وليامز فإن الولاء معلنٌ بصورة محتشمة لكنه - مشحونٌ وأكثر جدالية» ومدعاةٌ للاختلاف في شأنه . إن حدود مثل هذا الولاء واضحةٌ على نحو ساطع في الجيل الثاني التي تعيد خلق أشكال الواقعية الفيكتورية «الكلية الطابع» لتجعل «العملية ، الاجتماعية» للمجتمع المعاصر بكاملها« ممكنة التحقق - وهي في الواقع [نسخة جديدة] من ميدلمارش Middlemarch أو البيت المنعـزل Bleak House تصور الرأسمالية الاحتكارية المتطورة ، مع نقطة استثنائية

وحيدة ، بالطبع ، هي أنها لن تكون نسخة [من الروايتين المذكورتين] ولن تستطيع أن تكون كذلك . إن الرواية ، رغم ميزاتها، متكلّفة مجرّدة مزدحمة بالشخوص صعبة المأخذ غير عملية مما يجعلها تستدعي الأحكام الساخرة التهكمية التي وجهها بريخت إلى تقديس لوكاش النوستالجي nostalgic Fetishism للشكل الواقعي التقليدي .

يمكن لنا أن نقول شيئاً مشابهاً فيما يخصُّ كوبا Koba ، الدراما التراجيدية للستالينية، التي نشرها وليامز، مجدداً فيها تقنيات الإنتاج النقدي بشجاعة تامة ، معتبراً إيّاها القسم الأخير للتراجيديا الحديثة . لكن كوبا تفشل كدراما ، لأنها غير قادرة على القطع بصورة حاسمة مع الصيغ الواقعية والطبيعية. وبسبب من تجريبيتها اللغـوية وبـراعتهـا التأليفية وخطابها الطبيعي المُسطَّح الممتد وحدثها غير الطبيعي البطيء الحركة يُدْفَعُ العملُ إلى التلكؤ المتردد على شفير هاوية بين الدراما الشعرية والعمل التوثيقي التاريخي. إن ما قُصِدَ أن يكون شكلاً من أشكال التعبيرية التاريخية يصبح شيئاً من قبيل المسرحية القرائية Closet - drama الأكاديمية الطابع . ومرة أخـرى تبـدو نزوعـات وليامـز النظرية كما لو كانت متعارضةً جذرياً مع حساسيته الفعليّة ـ كما لو كانت «الواقعية الانجليزية» ، التي يتبناها هو غريزياً ، تتصارع وهي محبوسةٌ مع اندفاعة ثقافية وتخيلية تتعدى حدودها . ولذا فليس مصادفة أو اتفاقاً في هذا السياق أن معظم عمله النقدي على الدراما قد ركّز مرة تلو الأخرى على عملية الانتقال التاريخي من الأشكال الطبيعية إلى الأشكال ما بعد ـ الطبيعية. إن مثل هذه اللحـظة المـأزقية، التي يعرضها كل من إبسن وتشيخوف وسترندبيرغ وإليوت هي نفسها تعبير مجازي عن توتر داخلي ضمن حساسية وليامز الخاصة.

إن المكان الذي يحتله نقد وليامز للدراما ضمن عمله مُلفتٌ للانتباه وخادعٌ ومضلل أيضاً. كانت الدراما موضوع اثنين من كتبه الأولى (كان أحدهما فيلماً). لقد كانت اهتمـامَه الدائم على نحو متصل وهي الآن الموضوع الذي يحاضر ـ حوله في الجامعة ؛ حتى إن مجلده في النقد الدرامي قد وَسَمَ بصورة منتظمة إنتاجَه نصوصاً «اجتمـاعية» . لكن ليس من السهـل فكّ مغالق العلاقات التي تربط بين جسمي العمل المختلفين . يتصل كتابا وليامز الدراما على الخشبة Drama in Performance والدراما من، إبسن إلى إليوت Drama from Ibsen To Eliot ، بصورة غير مباشرة غير ثابتة ، مع الثقافة والمجتمع و الثورة الطويلة : إذا كان هناك بعض التقاطعات الواضحة بين هذين النمطين من العمل فإن من الصحيح أيضاً أن كلًّا من هذين النمطين يحتفظ بنوع من الاستقلال النسبي عن النمط الآخر. إن الاهتمام بالدراما،

بالطبع، هو اهتمامٌ بأكثر الأشكال الأدبية الاجتماعية «اتصالاً بالحياة» ؛ الشكل الذي يمثل نقطة تقاطع بين البَحْث والمجتمع ، ولذا فإنه يجذب بوضوح اهتمام الناقد الاشتراكي . ومع ذلك فإذا كان النقد الدرامي يتميز باهتمام عنيد بالأثر الفني وارتباط خفيّ جانبي بتاريخ الأثر الفني الاجتماعي (ويحتفظ وليامز بالتساؤل الأخير ليجيب عليه في فصل من فصول كتابه **الثورة الطويلة**) فإن الكتابة «الاجتماعية» تتميز من جهة أخرى بكونها دراسة تفصيلية للأشكال والمفاهيم الاجتماعية وما يمكن عدُّه استخداماً «توضيحيا» غير شرعي للأدب . ليست وحدة المملكتين ، اللتين تُعدّان بالنسبة لوليامز مُعْطَى نظرياً ، متحققةً حقاً : إذ أن واحدة من المملكتين «تُقدِّم» وتفضل على الأخرى بصورة لا يمكن تجنبها . ولم تتحقق هذه الوحدة حقاً إلاّ في **التراجيديا الحديثة** حيث تتحد عملية الاستعلام enquiry في كتاب واحد : وحتى في هذا الكتاب فإن المسألة تظل متعلقة «بكتاب» لا بـ «نص» ، بنوع من التجاور في الفضاء Spatial Juxtaposition أكثر منها بخطاب مُوَحَّد . وسِرُّ هذا الانفصال مُضَاعف . إنه يكشف على مستوى المنهج ، عن تناقض «الليفزية ـ اليسارية» . إن تقنيات التحليل النَّصي التي يرثها وليامز عن Scrutiny ويُعيد إنتاجها كما هي في النقد والقراءة هي وسط غير ملائم بصورة جذرية للاستعلام البنيوي والخطاب المفهومي : وفي ذلك تماما تكمن قوتها power الأيديولوجية . لكن اللغة التعميمية التي يتسم بها كتاب **الثورة الطويلة** مثلاً تُفْقِر الأسلوب النقدي وتُعيق [تكونه] . وهنا تماماً يظهر واضحاً افتقار عمل وليامز إلى لغة الجماليات الماركسية ـ وهو افتقار يطبع بطابعه أسلوب وليامز الأدبي الخاص. وسبب هذا أن المزج الأسلوبي اللافت لخصائص «المجرد» بخصائص «الملموس» هو نوعٌ من التشويش اللغوي الذي يسم محاولة معالجة الانشقاق الذي أشرت إليه سابقاً ـ ولنتحدث بصورة مفهومية Conceptually ، الذي يسم محاولة تغليف هذه المجردات بقوة تجريبية تامة . ما يعنيه هذا ، في الواقع ، هو أن وليامز ينزع إلى الكلام بصورة مجردة عن النصوص الأدبية وبصورة «تجريبية» عن التشكيلات الاجتماعية ـ وهي عملية قلبٍ للعلاقات بين «المجرد» و «الملموس» كما تفهمها الجماليات الماركسية .

السبب الثاني لهذا الانفصال يعود بنا ثانية إلى السؤال الخاص بالمحلية الثقافية . إن الدراما ، في الواقع ، هي الحقل «الكوني» الوحيد في عمل وليامز ـ هي الموضع الوحيد الذي يناقش فيه بصورة تفصيلية مؤلفين غير المؤلفين الانجليز . لنَقُلْ إن الكونية مُجْتَلَبة إلى حقل الدراما بحيث تتيح للنقد «الاجتماعي» أن يقترن عضوياً

بأدب وليامز الوطني. إن اهتمامه بما يمكن أن ندعوه مُتساهلين فن «الطليعة» يَنْفَصِلُ عن اهتماماته «الاجتماعية» ويُعْزل في حقلٍ مميز خاص. ويبدو الأمر وكأنه يستمد [معناه] من كون الدراما اجتماعية بصورة متأصّلة ولذا فبالإمكان دراستها بذاتها وعزلها عن أي مساءلة دقيقة تَسْتَعْلِمُ عن الشروط الاجتماعية التي جعلت وجودها مُمْكِناً ؛ بالإمكان «كَوْنَنَتُها» لأنها تحمل ضمانةً اجتماعية في بنياتها الفعلية. إن الأدب الانجليزي الذي يشغل وليامز بصورة أساسية ليس من هذا النوع التجريبي النموذجي : إنه، ولنستعمل استعارته العضوية الكاشفة، «منسجمٌ» ببساطة شديدة «وملائم لنظامنا كلّه».

ليست براعة وليامز الحدسية في احتلال المواقع الثقافية بأكثر وضوحاً منها في تطوره منذ عام 1968 . يمكن أن نرى عمله في هذه الفترة بوصفه يُشكِّل مرحلة محددة وحاسمة من مراحل إنتاجه ، تماماً كما كانت المرحلة التي تفصل بين كتابته لكتابه **الثقافة والمجتمع** وكتابته لكتابه **التراجيديا الحديثة** تُمثِّل قطعاً جزئياً ، وإن كان دالاً، مع الكتابات النقدية-الأدبية المبكرة. ومن الملائم وصف تلك المرحلة المبكرة، التي تميّزها أعمال مثل **القراءة والنقد** **والدراما من إبسن إلى إليوت**، «بالليفزية اليسارية» Left-Leavisite : في مرحلة الاختبار الدقيقة هذه كان على وليامز أن يكتشف اللغة الاصطلاحية التي ستمكنه من توسيع «نقده العملي» ومواقعه الاجتماعية العضوية والوصول بها إلى التحليل الاجتماعي الكامل. هذه المهمة هي التي أخذها وليامز على عاتقه في المرحلة «الوسيطة» حيث أصبح مفهوم «الثقافة» توسّطاً أساسياً وحاسماً بين التحليل الأدبي والاستعلام الاجتماعي، كما تلقّى التوجيه الاجتماعي لمغامرة وليامز نوعاً من الصياغة الصريحة الواضحة إن لم تكن التدريجية. لقد حافظ كتابه **التراجيديا الحديثة** على أيديولوجية التدرّج gradualist للثورة الاجتماعية الغربية المُغلّفة في كتابه **الثورة الطويلة** لكنه أشار إلى الانفتاح على واقع العصيان المسلّح في **العالم الثالث** لكنه شمل الاثنين معاً ضمن مفهوم «الفعل التراجيدي المُفْرد». ومن الآن فصاعداً ستكون كتابته قد كشفت، كردة فعل على الأزمة الديموقراطية-الاجتماعية والأيديولوجيات الإصلاحية اليسارية في الغرب، عن ارتباطٍ متنامٍ بالتراث الثوري الذي يشير مع ذلك، رغم تكتمه وغموض موقفه من منظمات العصيان، إلى تجاوزه الجزئي غير النهائي لمرحلة التدرج «الوسيطة». إن وليامز الآن أكثر قرباً من الماركسية منه في أية مرحلة أخرى من عمله-وهذا تحوّل يبدو متواصلاً منطقياً رغم أنه قد حدث بالضبط عندما استجمع التحدي الماركسي لمواقعه

السابقة قوته. يحتل كتاب الريف والمدينة، رغم إطّراحه ورفضه الغاضبين لمواقف ماركسية محددة من المجتمع الريفي، عللاً سياسياً مختلفاً عن النصوص السابقة. لكن تقديم تحليل شامل لهذا العمل، الذي أعتقد أنه واحد من أكثر أعماله تألقاً واشتمالاً على بذور التطور، لا يقع ضمن خطة هذا البحث المختصر؛ ومع ذلك فبالإمكان الإشارة إلى مسألة أو مسألتين بصورة عابرة. إذا كان هناك إحساس بأن عنوان الكتاب هو ضَرْبٌ من «الترجمة» لكتاب الثقافة والمجتمع فإن هناك إحساساً آخر بأنه استنطاق نقـدي لذلك العمل المبكر. إن الثقافة والمجتمع، مثله مثل الدراما من إبسن إلى إليوت، ما زال مسكوناً بشبح حنين مرضي إلى مفهوم «العضوية»-وهو حنين مرضي ملازم رغم تمييز وليامـز الـواضـح والصريح لأخـطار هذا المفهوم(23). إن «الكلية الشاملة» wholeness و «النمو الطبيعي» و «العملية التامة» هي أحجار أساسية في البنية المفهومية الشاملة لهذا الكتاب. ولكن إذا كان هناك من نقطة يصر فيها وليامز على إطّراح الصورة «العضوية» فإن هذه النقطة تكمن في استعماله مفهوم المجتمع الريفي-ذلك المفهوم الميثولوجي الذي استخدمته Scrutiny لرعاية انجلترا العضوية الضائعة. بصورة طبيعية وبعيداً عن الإفلاس الثقافي للحالة الثقافية [لِـ Scrutiny] يضرب [ذلك الوضع] عميقاً ومباشرة على الجذور التي شكّلت تجربة وليامز الخاصة بوصفه نتاجاً للبروليتاريا الريفية التي لم تُخالِطْها أية سمات «رعوية» Pastoral البتّة. لقـد أنكرت عليه أسطورة «الرعوية» الحضرية المركزية metropolitan واقع عملية تشكله الخاص وسرقته منه. بالمقابل يُصِرُّ وليامز وبحق على أن المجتمع الريفي هو رأسمالية ريفية تتخللها قوى الانتاج الرأسمالي وعلاقاته على المستويات كافة؛ وبالتالي فهي لا توفّر أية أرض بديلة للصيغة الاجتماعية البديلة. لكن «دفاع» وليامز عن واقع طفولته الخاصة وشروطها، بالتشديد على اندماجها في الشروط الرأسمالية الصناعية، هو بالنسبة له حركة غير دالة وغير مميزة-لأنها تجبره على التخلي عن التعارض الثنائي المُخْتَزِل الذي يوظفه هو من حين لآخر: ثقافة الإقليم regional / الثقافة السائدة، الطبقة العاملة / الطبقة الوسطى، التضامن / الفردية، وهكذا. إن سبب التخلي

(23) : «قد يكـون صحيحـا أن الأفكـار الخاصة بالمجتمع «العضوي» هي مقدمات أساسية للنظرية الاشتراكية ومن أجل «طريقة تامة وشاملة للحياة»، وذلك في مقابل نظريات تختزل الاجتماعي إلى أسئلة الفرد وتُساندُ شرعية تُضادُّ ما هو فردي مع ما هو جمعي. لكن النظريات يمكن تلخيصها وتجريدها بصعوبة من الأوضاع الاجتماعية الفعليّة، وقد استخدمت النظرية «العضوية» في الحقيقة لكي تدعم قضايا مختلفة ومتعارضة بصورة تامة».
أنظر: Culture and Society, p.145.

عن النمـوذج الثنـائي هو في الحقيقـة جزء من السبب الأساسي الذي يدفع وليامز ويحـرّضـه في المقـام الأول : أي من أجل التشديد على الوجود الواقعي للمجتمع الريفي ، كما هو «المجتمع» في مقابل «الفرد» ، ومن أجل التأكيد على واقع وجود ثقافة بديلة . لكن وبسبب امتصاص الأيديولوجية البرجوازية للرعوية لما هو ريفي بتغريبه [واستبعـاده] وعـدّه أرضـاً «غـير واقعية» ، يعارض وليامز الأيديولوجية البرجوازية بالتشديد على الوحدة المتعارضة للزراعي والصناعي . وليست هذه بإطلاق الوحدة «الجـوهـرية» لِـ «الثقـافة العادية المألوفة» التي مزّقها النظام المهيمن وعطّلها بصورة مصطنعة ؛ إنها بدقة وحدة الصيغة المهيمنة نفسها التي لا يمكن لأي شيء أن يُفلِتَ منهـا [ويدعي] الـبراءَة . إن وليامـز، ولكي يدافع عن الوجود الواقعي للمجتمع الريفي ، يُقادُ بالضرورة لاستخدام لغة سياسية تُعْلي transcend من المثالية الشعبية populist idealism لوضعه السابق . وبالتالي فإن «الثقافة» «المُضادة» التي بدت في عمله السابق ثقافة «واقعية» قد أصبحت الآن وبصورة مطّردة «فُضالة متبقية» [24] REsidual .

الريف والمدينة هو النتيجة الناضجة لتلك الحالة المتطورة ـ وهو كتاب يشعر المرء أنه كان على وليامز أن يكتبه عابراً التخم إلى مسقط رأسه في اللحظة التي شعر فيها أنه قد تحرر أخيراً من أزمة الهوية التي تُحْدِقُ بماثيو برايس في وطن الحدود . فإذا كان قادراً على الذهاب إلى الوطن والبقاء هناك لفترة فما كان ذلك ليحصل لولا أنه متـأكـدٌ، أكثـر من السابق، من معرفة طريق العودة السياسية. ينبغي أخذ كتاب الـريف والمـدينـة بوصفه اقتراباً متنامياً من الماركسية ؛ وهو في الحقيقة الوحيد من نصوصه الذي تشكّل المواقف الماركسية فيه الأساس الفعليّ للجدل. لقد عُدِّل العداء المثالي المبكر لهيمنة المادي على الإنتاج الذهني بصورة مطّردة وإن كان الأمر قد تمّ بصـورة متنـاقضة ظاهرياً Paradoxical : فمع اهتمامه الشديد بصون واقع الفن «الأسـاسي والأوّلي» واستعـداده بصـورة متزايدة للاعتراف بأساسية الإنتاج المادي وأوليته «يحل» وليامز المعضلة بضغط الفن بصورة فعالة وإرجاعه إلى البنية التحتية المـادية نفسهـا . لقـد قُلِبَت استراتيجيته السابقة ـ لضغط البنية التحتية نفسها وإرجـاعها إلى البنية الفوقية ـ [25] ؛ لكن في الحقيقة لقد سمح للبنية التحتية بالظهور

(24) : أنظر : « Base and Super structure in Marxist Cultural Theory »

(25) : « إذا كان لدينا مفهوم واسع للقوى المنتجة فسوف ننظر لمسألة البنية التحتية بصورة مختلفة ، وبالتالي نكون أقل عُرْضةً لإغراء نبذ بعض القوى المنتجة الحيوية لأنها تنتسب إلى البنية الفوقية أو إلى ما هو ثانوي ، مع أنها بالمفهوم الواسع المذكور ومنذ البداية تنتسب إلى البنية التحتية .

بصـــورة مترددة، لكن مكـــانـة الفن وفعـاليتهـا ذات الامتياز قد أُزيلت من هذه الاستراتيجية . لكن ما يدركه وليامز ويفشل في توضيحه هو أن الأدب في التشكيلات الرأسمالية المذكورة ينتسب في الوقت نفسه إلى «البنية التحتية» و «البنية الفوقية» ـ وهو يبرز في الـوقت نفسه ضمن الإنتاج المادي والتشكيل الأيديولوجي . لكن تمفصل هاتـين اللحـظتين لا يمكن دراسته باختزال الواحدة منهما الى الأخرى. إن جدله يتحوّل في الحقيقة ليصبح نوعاً من التشوش اللفظي الجزئي فيما يخص شخصية البنى الفـوقية «الثانوية» . إنه، وبسبب رغبته الصادقة في تبديد أية دلالة ضمنية ضعيفة لما هو «ثانوي» ورغبته في إغلاق السبل التي تقود إلى ماركسية مبتذلة يعرض علينا بدلاً من ذلك مفهوماً للهيمنة hegemony «التي لا تُعدُّ ثانويةً أو منتسبة إلى البنية الفوقية مثلما هو الفهم الضعيف للأيديولوجية ولكنها تُعاش بعُمقٍ يُشْبِعُ المجتمع إلى الـدرجة التي. . . تصبح فيها منتسبةً إلى واقع التجربة الاجتماعية بصورة أكثر وضـــوحـاً من أي من الأفكـار المشتقـة من صيغـة Formula البنية التحتية والبنية الفوقية»[26] . إن من أعراض منهج وليامز أن عليه أن يشير إلى القوة التَجْريبية ex-periential للهيمنة كمؤشر على أوليتها البنيوية Structural Primacy . إن الهيمنة مَعيشةٌ بعمق وبصورة متخللة ولذا لا يمكن أن تكون فوقية لأن ما هو فوقي ثانوي بمعنى أنه « مُجرّب بصورة ضعيفة » . ويمكن لنا أن نستنتج منطقياً من هذا التشوش أن مفهوم وليامز للهيمنة هو مفهوم غير متمايز بنيوياً : « إنه نظام مركزي من الممارسات والمعاني والقيم «غير الموزعة في تشكيلاتها الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية. إن اقـتراب وليامـز من الماركسية ما زال، بوضوح ، شأناً مشحوناً متعارضاً غير واضح ثقافياً ؛ والسؤال المتبقي ، والذي يمكن لعمله المستقبلي أن يجيب عليه فقط، هو هل سيسعى إلى الإجـابـة على هذا السؤال مستخدماً [منهجه] الخاص أم أنه سيُسْهم إسهاماً فردياً حياً في تطوير الجماليات الماركسية ، إذ ليس هناك من إسهام يمكن أن يكون حيوياً أكثر من إسهامه.

مع هذه اللحظة الأخيرة من عمل وليامز نعود إلى الحاضر ومعضلاته النقدية . كيف يمكن للمَعْبَر المليء بين النص والقارىء أن يُمهِّد لكي يصبح الاستهلاك الأدبي أكثر سهولة ؟ والجواب بالطبع هو النفي : ينبغي لأسطورة وجود مَعْبَر ، أسطورة النقد

أنظر : (« Base and Super structure in Marxist Cultural Theory »)

وتتضمن هذه « القوى المنتجة الحيوية » الفن.

(26) : أنظر المرجع السابق.

بوصفه قابِلَة midwife النص ، أن تُستأْصل . لكن هناك سُبُلاً بديلة لاستئصالها . فمن الممكن الاعتراض على سلطوية هذا المفهوم ـ على الظل الناتىء الذي سيلقيه أكثر أنواع النقد تواضعاً وانمحاءً على النِتاج الذي يتوسطه . إن النقد هو الأب القامع الذي يختصر اللعبة الشهوانية للمعنى بين النص والقارىء مؤمناً بوساطة خيوط نظامه ـ البَعْـدي metasysteme التـواصـل الجمعي للمعاني بين القارىء والنص. إنه مذهب حريـة الإرادة Libertarianism الذي يربط النص بالقارىء ، باختصار ، والذي يتمثل بصورة نموذجية في عمل جماعة تِلْ كِلْ Tel Quel التي تقلب نفسها ، ككـل جماعـة مؤمنـة بمـذهـب حرية الإرادة ، لتتحول في النهاية إلى صورة مرآوية للعلاقات الاجتماعية البرجوازية. لكن هناك أشكال أخرى للاستئصال ليست مثبتة إلى لحظة الإعتاق التي تلي خلع واهب المعنى النهائي عن عرشه ـ وهي أشكالٌ تتقبل أنه إذا كان الله قد مات حقاً فلا حاجة إلى بَعْثِ نيتشه Nietzche من موته لأن النقطة المرجعية المُسلّم بها في هذه الحالة هي ما بعد ـ إلحاد Post - atheism ماركس أكثر من أن تكون إلحاد « مواطنه » الذي ينبغي التحقق منه دوماً » . ليس النقد مَعْبَراً من النص إلى القارىء : ومهمته ليست مضاعفة الفهم الذاتي للنص وليست التواطؤ مع موضوعه في نوعٍ من المؤامرة البلاغية . إن مهمته أن يَعْرِضَ النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسهُ وأن يُبَيِّنَ بجلاء تلك الشروط التي ساهمت في عمله (المحفورة في كل حرفٍ من حروفه) والتي يصمت عنها النص ويخفيها . إن المسألة ليست كامنةً في كون النص يعرف أشياء ولا يعرف أخرى ؛ ولكنها بالأحرى كامنة في أن معرفة النص الذاتية هي نوعٌ من بناء النسيان والسلوان الذاتي . للوصول إلى مثل هذا العرض ينبغي أن يتخلص من تاريخه القَبْلي مُمَوْضِعاً نفسه خارج فضاء النص في الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية .

II

مقولات من أجل نقد مادي

كل عمل أدبي من صنع أشياء عديدة إضافة إلى كونه من صنْع المؤلف

فاليري

يمثـل عمل ريموند وليامز ، رغم ما يتخلله من نزعة « انسانوية » مثالية ، واحداً من أهم المصادر التي يمكن أن يُشْتق منها علم جمال مادي Materialist aes-thetics . إنّ وليامز يصرّ ، إذ يرفض ذلك النموذج الشائع من المثالية النقدية التي ترغب في إخضاع البنية التحتية المادية للانتاج الفني ، على واقعية الفن بوصفه « ممارسة مادية » . مع ذلـك فإن مفهـومـه للفن بوصفـه « ممارسة » لا يحتفظ فقط بعناصر انسانوية قوية متبقية في عمله بل إن البنيات المكونة لتلك الممارسة لم تَحْظَ إلّا بالقليل من التحليل المنهجي في عمله . لذا فمن الضروري أن نطوّر منهجاً يمكن بوساطته تعيين هذه البنيات بدقة كبيرة ، وكذلك فحص التمفصلات articulations الدقيقة لهذه البنيات .

من الممكن أن نضع ، بصورة تخطيطية ، العناصر المكوّنة لنظرية ماركسية في الأدب ، كما يلي :

1 ـ صيغة الإنتاج العامة (ص أ ع) (G M P) General mode of production

2 ـ صيغة الإنتاج الأدبية (ص أ أ) (L M P) Literary mode of production

3 ـ الأيديولوجية العامة (أ ع) (G I) General Ideology

4 ـ أيديولوجية المؤلف (أ م) (A U I) Authorial Ideology

5 ـ النص Text

إن النص عنصر أســاسي جداً في النـظرية الأدبية ؛ إنــه ، بالأحـرى ، موضوعها . ولكن بما أنه ينبغي أن يُفْحص في علاقته مع العناصر الأخرى المذكورة سابقـاً يمكنُ النظر إليه بوصفه « مستوىً » متفرداً . إن مهمة النقد هي أن يحلل **التمفصلات** التاريخية المعقدة للبنيات التي تنتج النص .

1 ـ صيغة الإنتاج العامة (ص أ ع) .

يمكن عدّ صيغة الإنتاج وحدةً بين قوىً معينة والعلاقات الاجتماعية للإنتاج

المـادي . إن كل تشكيل اجتماعي يُصوَّر بوصفه مُركّباً لمثل هذه الصيغة الانتاجية حيث تكون إحدى هذه الصيغ سائدة . وأنا أعني بـ « صيغة الإنتاج العامة » تلك الصيغـة السـائدة ؛ ولم استعمل مصطلح [صيغة] « عامة » بسبب كون الإنتاج الإقتصادي لا شيء سوى ما هو محدد تاريخياً ولكن لأميِّز الإنتاج الإقتصادي عن :

2 ـ صيغة الإنتاج الأدبية (ص أ أ) .

وهي وحـدة بين قوى معينة والعلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبي في تشكيل اجتـماعي محدد. وعادةً ما يوجد في أي مجتمع يقرأ ويكتب عدد من الصيغ المميزة للإنتـاج الأدبي حيث تسود صيغةٌ من هذه الصيغ . وسوف تتمفصل هذه الصيغ المميزة للإنتاج الأدبي، بصورة متبادلة ، ضمن علاقات متغيرة من التناظر والتعارض والتناقض : وستشكل هذه الصيغ كلية « غير متناظرة » لأن سيادة صيغة منها سيدفع بالصيغ الأخرى إلى مواقع الإخضاع والإقصاء الجزئي . على الصعيد البنيوي قد تتواجد صيغ الإنتاج الأدبي المتعارضة معاً ضمن تشكيل اجتماعي مستقل ؛ فإذا كان ممكنـاً ، في المجتمعات الغربية، إنتاج أعمال سردية للسوق الرأسمالي فمن الممكن أيضاً توزيع الشعر المكتوب بخط اليد في الشوارع . ومع ذلك فإن وجود صيغ إنتاج أدبية مختلفة معاً لا يعني ضرورة تزامنها تاريخياً . إن صيغة الإنتاج الأدبي المنتجة من قبل تشكيل اجتماعي تاريخي سابق ربما تحيا ضمن صيغ متأخرة وتخترق هذه الصيغ : ومِثـالُ ذلك الوجود المتساوي في الدرجة لكل من نظام «الرعاية الأدبية» Patronage والإنتـاج الأدبي الـرأسـمالي في انجلترا القـرن الثامن عشر ، وكذلك وجود الإنتاج الأدبي «الحِـرفي » artisanal ضمن صيغـة الإنتـاج الأدبي الـرأسمالي . إن اللحظة الكلاسيكية لبقاء مثل هذه الصيغ حيّة ممثلةً بصورة نموذجية في التحولات التاريخية من صيغ الانتاج الأدبي « الشفوي » إلى صيغ الإنتاج الأدبي « المكتوب » حيث تستمر العـلاقـات الاجتـماعية وأنواع النِتاج الأدبي المناسبة لصيغ الانتاج « الشفوي » في الـــوجـــود بصفتهـا عنـاصر مُشكِّلة لصيغ الإنتـاج الأدبي «المكتـوب» وتـظل كلا الصيغتين مستقلتين ومتفاعلتين معا . لقد ظلت « القراءة » تعني في انجلترا القرون الـوسـطى ، وبصورة ثابتة تقريباً ، القراءة بصوت عالٍ أمام الجمهور ؛ ولذا فإن معـظم صيغ الإنتـاج الأدبي « المكتـوب » كانت تتـألف من نقـل أشكـال النِتـاج « الشفـــوي » إلى مخطوطـــات . بعكس ذلـــك خلّد ظهـور صيغ الإنتـاج الأدبي « المكتوب » نِتاجات شفوية معينة أكثر تعقيداً وشُمولاً دافعةً تلك الصيغ إلى التطور بالـطريقـة نفسها التي تطورت بها صيغ الإنتاج تلك . بتطور صيغ الإنتاج الأدبي

« المكتـوب » في ايرلندا القرن السادس استمرت الصيغة « الشفوية » الكهنوتية في وجودها الخاص المستقل المنفصل عن الإنتاج الأدبي المكتوب (رغم أنها متأثرة به) وذلـك بسبب رعايتها من قبل طبقة مثقفي ألـ Fili القوية . وهكذا لم تخضع صيغ الإنتاج الأدبي « الشفوي » الايرلندية على نحو مميز ، ولفترة زمنية طويلة ، للصيغة المكتوبة رغم أنها قد مرت بتحولات معينة إلى أن وصلت صيغتها الشفوية كما عُدِّلت بوصفها تمتلك سمات شفوية سائدة مثل الجناس الاستهلالي alliteration والتكرار .

إن اللحظة الهامة في هذا التمفصل المتبادل بين مثل هاتين الصيغتين المتميزتين تحدث عندما يصبح فعلا الانشاء Composition والكتابة أكثر أو أقل تطابقاً ـ أي عندما تفترض صيغة الإنتاج الأدبي « المكتوبة » استقلالاً خاصاً للنتاج « الشفوي » لا عندما تفترض تحويل هذه النِتاجات الشفوية إلى مخطوطات . تتمثل هذه الوحدة بين الكتابة والإنشـــاء في عدد من النصـــوص الايرلنـــدية المبكـــرة التي تعيد ابتـداع التقليد الشفـوي ـ وهو نوع genre مرتبط إلى حد بعيد بالأعمال الاستنساخية في المدارس الرهبانية المبكرة ، التي ظهرت في القرن السابع في ايرلندا ، بوصفها مراكز انتاج « غير محترفـة » تقـوم بتـأليف العنـاصر الأدبية الـلاتينية ، (وبـالتالي تنتج أشكالاً أدبية جديدة) ، بوصفها صيغ إنتاج أدبي متميزة تتعارض مع صيغ الإنتاج الأدبي السائدة الخاصة بطبقة ألـ Fili المحترفة ذات الامتيازات القانونية والمهيمنة أيديولوجياً .

إن الفصل بين صيغ الإنتاج الأدبي المتواجدة معاً تاريخياً قد يكون تزامنياً -Syn chronic ـ يحدد ذلك التوزيعُ البنيوي للصيغ الممكنة للانتاج الأدبي الذي يدعمه تشكيل اجتـماعي معـين ـ وقد يكون تعاقبياً diachronic (وتحدد ذلك القدرة على العيش في التاريخ) . هنالك أيضاً حالة الانفصال التعاقبي التي لا تنشأ من القدرة على العيش في التاريخ بل من « التنبؤ المسبق » Prefigurement : إن صيغ الإنتاج الأدبي التي تدخل في تناقض مع صيغ الإنتاج الأدبي السائدة عبر « التوقع المُسْبَق » للأشكـال المُنتِجة والعلاقات الاجتماعية الخاصة بالتشكيلات الاجتماعية المستقبلية (ومن أمثلة ذلــك كومـونـة الفنـانـين الثـوريين و « المسرح الملحمي » [27] وأمثلة أخرى) . قد تَضُمُّ صيغة إنتاج أدبي ما عناصر أو بنْيات صيغ ماضية أو معاصرة أو « مستقبلية » . إن «المجلة المحـدودة الانتشار» ، على سبيل المثال ، تضمّ بنيات

(1) : تنتسب الدراما، بصورة دقيقة ، إلى صيغة إنتاج متميزة عن الأدب، وهي تتسم بعلاقاتها وقواها المستقلة نسبيا. وقد تنتسب النصوص الدرامية إلى صيغة إنتاج أدبي معتمدةً في ذلك على الشخصية التـاريخية لصيغـة الانتـاج المسرحية ؛ لكن امتصـاص الـدرامـا [وإلحاقها] بالأدب هو نوع من التخصيص الأيديولوجي الدالّ.

صيغ إنتاج أدبي رأسمالية سائدة إلى عناصر إنتاج تعاونية وآليات توزيع « غير رسمية » إضافة إلى صيغة « المشاركة في الاستهلاك » التي لا تُعدُّ صيغة نموذجية بالنسبة لصيغة الإنتاج السائدة . لربما تشكل صيغة إنتاج أدبي معينة وحدة معقدة ، بحد ذاتها ، وربّما تكون وحدة تناقضية معقدة مع صيغ إنتاج أدبية أخرى ؛ ولذا سيكون تعقّدها الداخلي وظيفة لصيغ تمفصلها مع صيغ الإنتاج الأدبي الأخرى . إن كل صيغة من صيغ الإنتاج الأدبي تتشكل من بنى الانتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك . وبالتالي فإن الإنتاج يفترض مقدّماً مُنْتِجاً أو طقماً من المنتجين ، وموادّ إنتاج وأدواتٍ وتقنيات إنتـاج بالإضـافة إلى النِتاج نفسه . وفي التشكيلات الاجتماعية المتقدمة ربما تُحوَّل مرحلة الإنتاج الأولية البسيطة بوساطة صيغة إنتاج اجتماعي لاحقة (مثل الطباعة والنشر) من أجل تحويل النِتاج الأصلي (المخطوطة) إلى نِتاج جديد (الكتاب) . إن قوى الإنتـاج الأدبية تتشكـل عبر استعمال قوة العمل المنظّمة ضمن « علاقات إنتـاج » معينـة (النَسّـاخـون ، المنتجون التعاونيون ، مؤسسات الطباعة والنشر) واستعمال مواد إنتاج معينة بوساطة أدوات منتجة محددة . تتعيّن قوى الإنتاج الأدبية هذه بوساطة صيغ التوزيع الأدبية والتبادل والاستهلاك إذ يمكن أن توزّع المخطوطة المكتوبة باليد وتستهلك بناءً على عملية التوصيل يداً بيد فقط ضمن الطبقة الحاكمة مثلاً ؛ وبالتالي فإن العمل المستنسخ المنتشر (أي العمل المنسوخ من قبل العديد من النسـاخـين في الـوقت نفسـه) يمكن أن يحقق مستـوىً عالياً من الاستهـلاك في المجتمع . إن الأغاني الشعبية ballads التي كان يغنيها المغنون الجوّالون ربما تستهلك من قبـل جمهور أوسع أيضاً ؛ وكذلك فإن الروايات المقروءة في محطات القطارات متوفرة لجمهور عريض من الناس .

إذن ، هناك علاقات اجتماعية معينة تحكم عملية الإنتاج الأدبي وهي موحّدة بوسـاطـة القوى المُنْتِجَة السالفة الذكر . ومن أمثلة هذه العلاقات ما يلي : شاعر القبيلة المحترف المكلف بانتاج الشعر لملكه أو شيخ قبيلة ، شاعر العصور الوسطى « غير المحترف » الذي يُقدِّم لراعيه الأدبي إنتاجاً شخصياً مطلوباً طلباً لنيل مكافأة خاصة ، الشاعر الجوّال الذي يؤويه جمهوره الريفي ويطعمه ، المُنْتج المُتولّى بالرعاية من قِبَل الملك أو الكنيسة ، المؤلف الذي يبيع نِتاجَه لراعٍ أدبي ارستقراطي مقابل أجرٍ محدد ، المؤلف « المستقل » الذي يبيع بضاعته لناشر كتبٍ أو مؤسسة نشر رأسمالية ، وأخيراً المُنتج الذي ترعاه الدولة : هذه الأشكال من العلاقة مألوفة تماماً في « علم اجتماع الأدب » . لكن المسألة الأساسية هي تحليل تمفصلات صيغ الإنتاج الأدبي

المختلفة مع الصيغة «العامة» للإنتاج في تشكيل اجتماعي معين .

قبـل التأمُّل في المسألة السابقة ينبغي أن نلاحظ أن شخصية صيغة الإنتاج الأدبية مُكـوِّن أسـاسي هام من مكـونات النِتاج الأدبي نفسه. ولسنا هنا معنيين، فحسب، بخارجيات النص الاجتماعية بل إننا معنيون أكثر بكيف صار النص إلى ما صار إليه بسبب التعيّنات المحددة لصيغ إنتاجه . إذا كانت صيغ الإنتاج الأدبية خارجية بالنسبة لنصوص بعينها فإن هذه الصيغ داخلية، وبصورة موازية، بالنسبة لهذه النصوص : إن النص الأدبي يحمل بالتأكيد أثرَ صيغة إنتاجه التاريخية مثله مثل أي إنتاج يُخَبِّيء في شكله وموادّه الطريقة التي صُنِعَ بها . إن نتاج صيغة الانتاج الأدبي «الشفوية» أكثر نموذجية في أَسْلبَته اجتماعياً، فهو مجهول المؤلف مجرد من النزعة الاستبطانية الخاصة أكثر مما هو النِتاج الخاص بدور النشر؛ كما أن العمل المرعي من قِبَل الكنيسة أكثرُ ورعاً وإخلاصاً وتعليمية من القصص المنتجة للسوق في الرأسمالية الاحتكارية . إن العمل الذي يستمر في العيش بوساطة الكلام الشفوي الذي ينتقل من منطقة إلى منطقة يُقْسَرُ على نشر التقاليد «اللا شخصية» المضادة لأشكال أدب الاعتراف الخاصة بالمنتج الذي تقع صيغة إنتاجه الأدبية «الخاصة» تحت ضغط أكثر من صيغة عامة تُنْذِرُ بإزاحة تلك الصيغة [الخاصة] من الإنتاج ؛ كما أن الشاعر، الذي تكمن وظيفته في أن يُعدِّد ما هو بطولي ويحكي حكايات أسطورية عن الانتصار العسكـري قبل أن يقوم الملوك والنبلاء بالإعداد للحرب، سوف يُخَلِّدُ الأنواع غير الضرورية بالنسبة لمؤلف تُكْرِهُه صيغة إنتاجه الأدبية على التودد إلى عضو ارستقراطي في حزب الأحرار نَذَرَ نفسه من أجل «السلام» العالمي الرأسمالي . وقد نضيفُ أيضاً أن كل نص أدبي يُدَخْلِنُ، بصورة ما، علاقات إنتاجه الاجتماعية - أن كل نص يشير بتقاليده الحميمة إلى الطريقة التي بهايُسْتَهْلك، ويُكَوِّن الشِفْرة الداخلية لأيديولوجيته الخـاصة بكيفَ أُنْتِجَ وبوساطة من ولمن أُنتج . إن كل نص يفترض، بصورة غير مباشرة، قارئاً مُعيَّنا مُعَرَّفاً إنتاجيته بوساطة طاقة الاستهلاك . وهذه على كل حال أسئلة أيديولوجية ومن الأفضل أن نؤجّلها الآن لبحثها في مكان آخر، ويكفي في هذه اللحظة أن نؤكّد على كون شخصية صيغة الإنتاج الأدبية مُكوِّناً داخلياً أكثر من كونها حداً خارجياً يُؤطِّر شخصية النص .

3 ـ علاقات صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة .

تُوَفِّرُ قوى الإنتاج اللازمة لصيغة الإنتاج الأدبية، بصورة طبيعية، بوساطة الإنتاج العامة نفسها التي تُعَدُّ الصيغة الأولى بنيةً جزئية مستقلة من بنياتها . ففي

حالة الإنتاج الأدبي عادةً ما تؤدي الموادّ والأدوات المستخدمة وظيفةً عامّة ضمن صيغة الإنتاج العامّة نفسها ، وتُعَدُّ هذه [القاعدة] أقلّ صحة في حالة صيغ محددة أخرى من الإنتـاج الفني حيث لا تؤدي موادّها وأدواتها ، رغم أنها منتجة من قبل صيغة الإنتـاج العامة نفسها ، أية وظيفة هامة ضمن هذه الصيغة . (فلم تلعب آلات الترومبون trombone والماكياج المسرحي مثلاً دوراً أساسياً كبيراً في التاريخ ضمن عملية الإنتاج العامة) . إن العلاقات التي تربط صيغة الإنتاج الأدبية بصيغة الإنتاج العامة هي علاقات جدلية إذ ربّما تدخل قوى جديدة للأنتاج ، طُوِّرت لأغراض خاصـة بصيغة الإنتاج الأدبية ، في حقل الإنتاج العام. إن المدى الذي تُسْهِمُ به صيغة الإنتاج الأدبية متغير تاريخياً ، كما أن دور صيغ الإنتاج الأدبية ضمن الإنتاج العام مهملٌ تاريخياً قبل عصر الطباعة. في مثل هذه الحالات تعمل صيغة الإنتاج الأدبية بدرجة عالية من الاستقلالية عن الصيغة العامة للإنتاج من حيث اسهامُها في تطور القوى المنتجة . فمع نموّ العمل الطباعي أَدْمَجَ إنتاجُ الكتب الهائل المُضارِبُ وتسويق هذا الإنتاج صيغةَ الإنتاج الأدبية السائدة، بصورة نهائية ، في صيغة الإنتاج العامة باعتبار الأولى فرعاً معيّناً من فروع الإنتاج العام للسلع . (إن هذا الإدماج ، الـذي يصبح فيه الأدب فحسب مظهراً آخر من مظاهر الإنتاج السلعي ، مقترنٌ بصورة نموذجية بتحوّلات هامة ضمن الحقل الجمالي للأيديولوجية ، ومقترنٌ كذلك بإخضاع ذلك الحقل للتشكيل الأيديولوجي السائد) . في التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية المتطورة تصبح العلاقة الأكثر أهمية بين صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة هي تلك المتعلقة بوظيفة صيغة الإنتاج الأدبية المُمَثَّلة في إعادة إنتاج الصيغة العامة للإنتاج وتوسيع حقلها . إن صيغة الإنتاج الأدبية تمثل قطاعاً مميزاً من العمل محدداً بوساطة الصفة المميزة لمرحلة تطور صيغة الإنتاج العامة ، وتصبح هذه الصيغة أكثر تخصيصاً وتنوّعاً كلما تطوّرت الصيغة العامة . ومع ذلك فإن الوجود المستقل نسبياً لصيغة الإنتاج الأدبية ممكن في مرحلة معينة من مراحل تطوّر صيغة الإنتاج العامة.

إن الإنتـاج الأدبي واستهلاكه، كذلك يفترضان مستويات محددة من معرفة القراءة والكتابة ومن السلامة العقلية والجسمانية ومن وَفْرة الوقت والبحبوحة المادية ؛ ويضم الوضع المادي اللازم للقراءة والكتابة الموارد الاقتصادية والسُكْنى والإضاءة وإمكانية العُزْلة . لقد طوّرت صيغة الإنتاج الرأسمالية صيغة إنتاجها الأدبية السائدة بالاعتماد على زيادة التعداد السكاني مركزة على مراكز المدن حيث تكون آليات التوزيع الأدبي التي في متناولها متخللة بدرجات محدودة من معرفة القراءة والكتابة والبحبوحة المادية

ووَفْرة الوقت والسُكنى وإمكانية العُزْلة . وفي الوقت نفسه فهي تخصص صيغ إنتاجها الأدبي وصيغ توزيعها وتعمل على توسيعها بصورة متزايدة لتقوم ببيع سلعتها الأدبية في السوق ، كما تقوم بإنتاج المواد والظروف الثقافية الضرورية للإنتاج الأدبي المحترف . في ظروف مثل الفقر والوهن الجسماني والعقلي نتيجة للعمل الشاق أو الطويل وعدم معرفة القراءة والكتابة أو معرفتها معرفة جزئية وفقدان السكنى المناسبة وفقدان الإضاءة الكافية وعدم توفّر إمكانية العزلة (يصف تشارلز ديكنز ضريبة الشبّاك بأنها « ضريبة المعرفة ») تحشد صيغة الإنتاج العامة طاقاتها للتأثير على صيغة الإنتاج الأدبية من أجل استبعاد مجموعات اجتماعية معيّنة أو طبقات اجتماعية ، بصورة كلية أو جزئية ، من عملية الإنتاج والاستهلاك الأدبيين ـ وهو عاملٌ ، كما سنرى ، ذو أهمية أيديولوجية أيضاً .

إن علاقات صيغة الإنتاج الأدبية الاجتماعية محددة من قِبَل علاقات صيغة الإنتاج العامة الاجتماعية . فالمنتج الأدبي يحلُّ في علاقة اجتماعية محددة محلّ مستهلكيه حيث تُتَوَسَّطُ is mediated تلك العلاقة بوساطة علاقاته الاجتماعية مع من يرعون إنتاجه من الناشرين والموزعين وغيرهم . وتُتَضمَّن هذه العلاقات نفسها مادياً في شخصية النِتاج نفسه . ربما توفّر طبقة ألـ Fili الايرلندية المبكّرة مثالاً مريحاً . فقبل ظهور صيغة الإنتاج الأدبي «المكتوب » شكّلت طبقت ألـ Fili جماعةً سائدة من المغنين والموسيقيين والهجّائين وغيرهم (المصنّفين نوعياً كـ « شعراء ملحميين ») مُنَظَّمةً بذلك الأجهزة الأيديولوجية للتعليم والأدب المكوّنة من ناصحي الملوك وحافظي التقاليد الأدبية الشفوية ومؤلفي أشعار البطولة والرثاء والمديح . لقد كانوا موظفين اجتماعيين يحتلّون مكانة اجتماعية ذات امتيازات محافظٍ عليها قانونياً ضمن التشكيل الاجتماعي الذي يمارس عليها تأثيراً أيديولوجياً شاملاً ، وقد كانوا يكافَؤون بسخاء من قِبَل رعاتهم الأدبيين . وقد أدْمِجَت هذه العلاقات الاجتماعية نفسها في شخصية نتاجاتها الأدبية إذ حفظت ألـ Fili ، بوصفها طبقة متمسكة بالتقاليد علمانية ، اللغة الغيلية Gaelic المزدراة من قبل الطبقات العليا المُكوّنة من الاكليروس ذوي النزعة اللاتينية بسبب عناصرها الوثنية . كانت الأنواع الشعرية التي اشتغلوا عليها هي الأنواع «ذات الامتياز» ؛ الأنواع البطولية والصيغ الأسطورية التي تمتُّ بالنسب إلى أدب الارستقراطية الغَيْلية . في هذه الحالة يمكن أن نلاحظ تماثلاً واضحاً مميزاً بين العلاقات الاجتماعية لكلٍّ من صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة : إن وظيفة ألـ « Fili » كمنتجين أدبيين تمتلك ، بصورة فعالة ، حدوداً مشتركة مع وظيفتها

ضمن العلاقات الاجتماعية في المجتمع الايرلندي بمجموعه . وبصورة مضادة قد يكون الموقع الطبقي الفردي لمنتج أدبي في صيغة إنتاج أدبي أخرى في تعارضٍ مع صيغة إندراجه في بنية الطبقة من حيث كونه مؤلفاً . لربما يُختارُ منتج أدبي من أعضاء الطبقة الاجتماعية السائدة ، كما حدث أحياناً في العهد الاليزابيثي في انجلترا ، للرعاية الأدبية ويُفَضَّلُ على آخر من الطبقة الاجتماعية التي تلي الطبقة السائدة ؛ لكن الشاعر الارستقراطي أو الروائي البرجوازي قد أصبحا ، ضمن صيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية ، منتجين برجوازيين صغيرين فقط . (وهذا في الحقيقة تعارض قد يدخل في «الأيديولوجية الجمالية » نفسها كما هو الحال في الرومانسية البرجوازية) . لذا فإن علاقات صيغة الإنتاج الأدبية الاجتماعية ليست بالضرورة متماثلة مع صيغة الإنتاج العامة رغم أنها محددة من قِبَلِ علاقاتها عموماً . إن صيغة الإنتاج الأدبية السائدة التي تعتمد عملية الطباعة ذات الانتشار والتوزيع الهائلين تُعيدُ ، في التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية المتطورة ، إنتاج صيغة الإنتاج العامة السائدة لكنّها ، مع ذلك ، تدمجُ داخلها صيغة إنتاج جزئية بوصف الأخيرة عنصراً مُشَكِّلاً بالغ الأهمّية من عناصر الأولى : ومثال ذلك الصيغة المهنية للمنتج الأدبي الذي يبيع نِتَاجَه (المخطوطة) إلى الناشر مقابل أجر لا قوة عمله .

لربما تؤثر الطبقات الاجتماعية ، التي تتوزع فيها الوسائل المنتجة لتشكيل اجتماعي ، في تعيين صفة صيغ الإنتاج الأدبية ، ولربما تكون صيغ إنتاج أدبية متزامنة في الوجود «منفصلة» بصورة متبادلة لأن كلاًّ منها تمثل علاقة استثنائية ومميزة بالنسبة لطبقة اجتماعية محددة . لذا ربما تعمل طبقة اجتماعية مؤيدة للسلطة على صيغة إنتاج أدبية تَشكّلت من إنتاج « غير محترف » لنصوص كتبت من أجل « العامة » ، من أجل التوزيع والاستهلاك لدى «جماعة» معينة ؛ وبالتالي فإن صيغة الإنتاج الأدبية المؤسسة على المنتج المحترف وصيغ الإنتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك الرأسمالية (حيث يمكن للنصوص المكتوبة من قبل «غير المحترفين» أن تَدْخُل) قد تتزامن في وجودها لتوفّر السلع الأدبية لجمهور واسع من القراء الارستقراطيين والبرجوازيين بينما قد يظلّ تركيب معقد من صيغ الإنتاج الأدبي «الشفوي» قائماً ضمن أكثر الطبقات دونية في السلّم الاجتماعي . من الطبيعي أن تُسْقِطَ مثل هذه الصورة التخطيطية من الاعتبار درجةَ اللا تَعينٌ التي يمكن أن نتوقع وجودها بصورة ملموسة بين صيغ الإنتاج الأدبية هذه المُبَنْيَنة طبقياً . في انجلترا العصر الوسيط على سبيل المثال استهلك الأدب الذي انتجته العامة من قبل جميع الطبقات ، وقد كان من الممكن أن ينتشر النص ،

المنتج من قبل المؤلف تلبية لرغبة راعيه الأدبي ، بصورة تدريجية عندما يقوم ناسخ ما بنسخ المخطوطة الأصلية المملوكة شخصياً من أجل الكسب . بالموافقة على مثل هذه اللا ـ تَعيُّنات يمكن عَدُّ التحديدات الطبقية للاستهلاك الأدبي مكوّنات هامة لصيغة الانتاج الأدبية . أما في التشكيلات الرأسمالية المتطورة فإن توزيع الدخْل وارتفاع سعر النتاجات الأدبية المُعَيّن بوساطة صيغة الإنتاج العامة يُنْتجُ العلاقة الاجتماعية الخاصة بـ «الاقـتراض» أكثـر من كونـه يُنْتِـجُ التبـادلَ بين الجمهـور المستهلك المُكَوَّن من البروليتاريا والبرجوازية الصغيرة وبين صيغة الإنتاج الأدبية ؛ لقد أصبحت عملية شراء الكتب تنحصر ، بصورة متزايدة ، في الأفراد المنتمين الى الطبقات السائدة . لكن نمو مكتبات الإعارة في انجلترا القرن التاسع عشر مثالٌ كلاسيكي على التحوّل البارز في صيغة الإنتاج الأدبية السائدة . لقد حصلت إعادة تشكيل جذرية لبنى الإنتاج والتوزيع والاستهلاك .

إن الحـالـة المتميزة الخـاصة برواية (الأجزاء الثلاثة) في أيديولوجية العصر الفكتـوري الجـمالية هي وظيفة من وظائف القوة الاقتصادية ضمن صيغة الإنتاج الأدبية الخاصة بمكتبات الإعارة التي تُعدُّ هذه السلع مربحةً لها حيث يستطيع ثلاثة من المشتركين في المكتبة أن يقرأوا رواية واحدة في الوقت نفسه . لقد اتفقت المكتبات مع الناشرين على الحفاظ على سعر مرتفع لهذه السلع في السوق حتى تظلّ المكتبات البنى الفاعلة المنفردة بالتوزيع والاستهلاك الأدبيين . وقد كانت علاقة الاستهلاك الاجتماعية السائدة ضمن صيغة الإنتاج الأدبية في العصر الفكتوري هي اشتراك المرء بثـلاثـة جنيهـات في مكتبـة « مَدى » Mudie للإعـارة الـواقعة في شارع اكسفورد الجديد . لقد أعادت المكتبات ، علاوةً على ذلك تشكيل بنى الإنتاج الأدبي نفسها : إذ شكلت المكتبات محددات قوية ورئيسية في اختيار المنتجين (فلو فشل مؤلف في الظهور على لائحة إعلان مكتبة « مَدي » فإن ذلك يعني أنه انتهى بصورة فعليّة) ، وفي تحديد سرعة الإنتاج الأدبي (إن على المؤلف أن ينتجَ رواية مكونّة من ثلاثة أجزاء كل عام لكي يستطيع العيشَ مستوىً معيشياً متوسطاً) ، وكذلك في تحديد النِتاج الأدبي نفسـه . كانت الحبكـات المعقـدة المتعددة والاستطرادات المحكمة الصياغة والفواصل المجانية في مثل هذه الأعمال أثراً من الآثار البارزة في أعمال كتاب يُطَوِّلون مادتهم ببراعـة كي تلتقي الأخـيرة مع احتياجات الشكل . وقد أُنتجت تعديلات موازية في عملية الـطبـاعـة نفسها حيث وُسِّعَت الهوامش وكُبِّرت الحروف المطبعية للحصـول على الحجم الـلازم للكتاب . بالاقتران مع هذه المادة والعوامل النصّية

لعبت الهيمنة التي مارستها المكتبات دوراً هاماً في حقل الأيديولوجية الجمالّية : كان ما يُنْتَجُ ويستهلك يُنَظَّم من قبل مالكي المكتبات القُساة في أحكامهم تبعاً لحاجات الأيديولــوجية العـامـة . وهكـذا نلاحظ فيما يخص مكتبـات الإعـارة في العصر الفكتوري وضعية مميزة حميمة ومركبة للعلاقة بين صيغة الإنتاج العامة وصيغة الإنتاج الأدبية والأيديولوجية «العامة» والأيديولوجية «الجمالية» من جهة وبين النص من جهة أخرى . إن صراع منتج أدبي مثل توماس هاردي ضد عناصر الأيديولوجية البرجوازية الفكتورية مرتبطٌ بقوة مع هجومه القاسي على صيغة الإنتاج الأدبي المحددة الخاصة بالعصر الفكتوري.

إن المدى الذي يمكن للعلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبي أن تعيد فيه إنتاج علاقات الإنتاج العام الاجتماعية متغير وحاسمٌ تاريخياً . في حالة تعامل النظام القبلي مع الأدب يكون طرفا العلاقات الاثنان متماثلين : فالعلاقات الأدبية الاجتماعية بين الرئيس أو الملك والشاعر وبين الشاعر ومستمعيه هي نفسها علاقات اجتماعية «عامة» لأن شاعر القبيلة موظف أيديولوجي في التشكيل الاجتماعي . وبالتالي فإن العلاقات الأدبية الاجتماعية في العصور الوسطى تحتفظ بعناصر من هذه البنية : إن المؤلف في العصور الوسطى هو رجل دين بصورة نموذجية وجزءٌ من الجهاز الأيديولوجيّ ، لكن إنتاجه الأدبي مظهرٌ من مظاهر هذه الوظيفة أكثر من أن يكون تماثلاً معها ؛ إنه صيغة اختيارية «غـير محترفـة» يمارس فيهـا المؤلف كهنوته حيث تفترض العلاقات الأدبية استقلالاً نسبياً معيناً عن علاقات «الصيغة العامة» . والأمر صحيح أيضاً بالنسبة لمنتج العصور الوسطى الخاضع لنظام الرعاية الأدبية الذي تُعدُّ علاقته الأدبية براعيه الأدبي وكذلك بمستهلكيه تمفصلاً متميزاً للعلاقات الاجتماعية «العامة» التي تربطهم جميعاً . تختلف التشكيلات الرأسمالية عن تلك الصيغ جميعاً. وهكذا فإن خصوصية تمفصـل العلاقات الاجتماعية «العامة» والعلاقات الأدبية في التشكيلات الرأسمالية يمكن العثـور عليها في حقيقة العلاقات الأدبية الاجتماعية التي لا تعيد بالضرورة إنتـاج هذه العـلاقات الاجتماعية بالوضع الذي تربط فيه بين عناصر محددة مفردة للعمليـة الأدبية المنتجة رغم كونها تعيد بعامة إنتاج علاقات صيغة الإنتاج العامة الاجتماعية في التشكيلين القَبَلي والاقطاعي تتحدد العلاقات الاجتماعية، حيث توجد عوامـل الإنتاج الأدبي (الرعاة الأدبيون، المؤلفون، المستهلكون)، بوساطة العلاقات الاجتماعية التي تقف فيها تلك العوامل خارج الصيغة الأدبية للانتاج أو تتماثل معها ، بالقياس إلى الصيغة العامة للانتاج إن الوظائف الفردية ، ضمن العلاقات الاجتماعية

« العامة » التي توفرها عوامل الصيغة الأدبية للانتاج في المجتمع الرأسمالي ، مستقلة عن الوظائف التي توفّرها ضمن العلاقات الاجتماعية للانتاج الأدبي . لربما يُستهلك روائي ارستقراطي من قِبَل قراء بروليتاريين ، أو يحصل العكس أيضاً ، لكن هذه العلاقات الاجتماعية «العامة» لعوامل محددة «ملغاة» من علاقات سوق انتاج السلعة الأدبية . هذه هي السمة الفريدة والمميزة لصيغة الانتاج الأدبية الرأسمالية التي تفرقها بحدة عن صيغ الانتاج الأدبية الأخرى التي تعتمد علاقاتها الاجتماعية على علاقات «عـامـة» محددة تسبق فعل الانتاج الأدبي . تنتج صيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية علاقاتها الاجتماعية الخاصة من بين عوامل محددة بغض النظر عن وظائفها الاجتماعية السابقة الوجود ـ علاقات اجتماعية تعيد، بصورة عامة، انتاج العلاقات الاجتماعية «العامة» الملائمة للانتاج السلعي العام .

4 ـ الأيديولوجية العامة

بالإضـافة إلى كونها تهيء لظهور سلسلة من صيغ الانتاج الأدبية في مرحلة تاريخية معينة تنتج صيغة الانتاج العامة ، دائماً ، تشكيلاً ايديولوجياً سائداً ـ تشكيلاً أصطلحُ على تسميته «عاماً» بصورة مؤقتة لأميزه عن ذلك الحقل الخاص المتضمن فيه المعروف باسم الحقل الجمالي Aesthetic region أو ، باختصار أكثر ، « الأيديولوجية الجمالية » . يتألف التشكيل الأيديلوجي السائد من طقم من «خطابات» القيم Values المتـماسـك نسبياً ، التمثيلات والمعتقـدات المتحققة في أجهزة مادية معينة والمتصلة ببنى الإنتاج المادية لتعكس العلاقات التجريبية للموضوعات المستقلة على شروطها الاجتماعية لكي تضمن وتكفل ذلك النوع من إساءة فهم « الواقعيّ » مما يُسهم في إعادة انتاج العلاقات الاجتماعية السائدة .

ضروريٌّ هنا أن نؤكد على أن **الأيديولوجية العامة** لا تشير إلى نوع من التجريد أو إلى « نمط مثالي » من « الأيديولوجية بعامة » ، بل تشير إلى ذلك الطاقم المحدد السـائـد من الأيديولـوجيات الموجودة في أي تشكيل اجتماعي . لدى الحديث عن «علاقات» **الأيديولوجية العامة** أو اقتراناتها مع الايديولوجيات الجمالية أو ايديولوجيات المؤلفين لا نتحدث عن «أطقم» عرضية محددة من العلاقات، بل عن صيغة إدراج التشكيلات التأليفية والجمالية ضمن الايديولوجية المسيطرة جملة » . إنني أؤكد على هذه النقطة بالذات لأتجنب عملية تحويل **الايديولوجية العامة و الايديولوجية الجمالية والايديولوجية التأليفية** من مفاهيم مجردة إلى أشياء مادية ، وهوما يمكن أن ينتج عن تمييزها وتعيينها لأغراض التحليل مثلاً .

5 ـ علاقات الايديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية

تتضمن الايديولوجية العامة ، بصورة نموذجية ، عناصر عامة محددة أو بنى تؤثر كلها أو بعضها ، في مرحلة تاريخية معينة ، على خصائص صيغة الإنتاج الأدبية . ويمكن تمييز هذه البنى العامة، غالباً، الى بنى لغوية وسياسية و«ثقافية» وسوف يصل بين البنى السابقة طقم من اللا تحديدات المعقدة التي تفتقر إلى التعيين التاريخي .

لا يتصل النص الأدبي بالايديولوجية العامة فقط بوساطة الكيفية التي ينشر بها اللغة بل بوساطة اللغة المحددة التي ينشرها أيضاً. إن اللغة، التي تعد من بين أكثر التداولات اليومية براءةً وتلقائيةً ، هي في الواقع أرض terrain مجرّحة ، مصدّعة ومقسّمة بوساطة زلازل التاريخ السياسي، مكسوة بجثث الصراعات الامبريالية والقومية والاقليمية والطبقية . يتأسس ما هو لغوي دائماً على أساس ما هو لغوي ـ سياسي [2] ، والمجال الأخير هو المجال الذي تحسم فيه الصراعات بين الغازي الاستعماري والدول الخاضعة له ، الدولة القومية ودولة قومية أخرى ، الاقليم والدولة القومية ، الطبقة والطبقة الأخرى المناوئة . والأدب أثرٌ ونتيجة أيضاً لمثل هذه الصراعات، وآليةٌ ذات أثر حاسم تحقق بها لغة الطبقة المستعمرة وايديولوجيتها سيطرتها أو أنه [أي الأدب] هو الوسيلة التي تصون بها دولة خاضعة أو طبقة أو اقليم ، على الصعيد الأيديولوجي ، الهوية التاريخية المبعثرة أو المتآكلة على الصعيد السياسي وتخلِّدُ هذه الهوية . إنه أيضاً منطقة تحقق فيها مثل هذه الصراعات توازنها ـ حيث تتمفصل الوحدة السياسية المتناقضة بين الوطني الاستعماري، بين الطبقات السائدة والطبقات الخاضعة في المجتمع، ويعاد انتاج هذه الوحدة في الوحدة المتناقضة لـ «اللغة المشتركة» نفسها. إن لحظة اندماج «الدولة القومية» وتشكيلها وحدة متماسكة ذات دلالة نموذجية pardigmatic significance هنا ـ فهي لحظة تعكس فيها سيطرة الطبقة «القومية» نفسها في التماسك اللغوي الضروري لأجهزة الدولة المُمَرْكِزَة والموحّدة . إن تاريخ نشوء اللغة الانجليزية ، كلغة قومية ، هو تاريخ الامبريالية وعقابيلها ـ الانقسام الطبقي للغة بين الفرنسية النورماندية والانجليزية ، تطور لغة

(2) : لا أعني هنا الإلماع إلى كون اللغة « بنية فوقية » فحسب، فبدون اللغة لا يمكن أن يكون هناك إنتاج مادي بالمعنى الخاص بالكائن البشري . إن اللغة هي، أولاً، واقع فيزيائي مادي، وهي لذلك جزء من قوى الانتاج المادية . إن الأشكال التاريخية المحددة لهذا الواقع الانساني العام مُشَكّلةٌ، إذن، على المستويات الاجتماعية والسياسية والايديولوجية .

فرنسية انجلو ـ نورماندية بعد ضياع نورمانديا ، تحولات الانجليزية العتيقة بتأثير من اللغة الفرنسية النورماندية ، التطور المتدرج ، من هذه المنابع ، للغة انجليزية مميزة معترف بها قانونياً عام 1362 م ، واختيار اللهجة القديمة للجزء الشرقي من بريطانيا الوسطى (خاصة ، بذلك، مراكز القوة الايديولوجية والسياسية في لندن واكسفورد وكامبريدج) أساساً للغة المسيطرة. ويمكننا العثور على تفاعلات موازية بين صيغة الانتاج الأدبية من جهة، والبنيات اللغوية والايديولوجية والسياسية الممثلة لقوة الدولة بالالتفات مرة أخرى إلى مَثَل ايرلندا. إذ قريباً من نهاية القرن الثاني عشر الميلادي ظهر في ايرلندا جهاز ثقافي مبني على أساس الوصاية المتوارثة على التعليم والأدب من قبل عائلات معينة تنتمي إلى الطبقة المسيطرة ـ وقد فُتت هذا الجهاز بعد الاخضاع الانجليزي لايرلندا في القرن السابع عشر. وإذْ حُرمت من مؤسساتها الاجتماعية التي كانت تخلّد ضمنها تنزّلت الثقافة الأدبية الوطنية المرعية من قِبل طبقة وطنية مسيطرة مُقتلعة إلى مستوى الكلام الريفي الغالي Gaelic مما أدى إلى تغيرات، ناشئة عن ذلك، في الشكل الجمالي وفي التطورات الحاصلة على صعيد اللهجة والانتاج الأدبي المحلي. لقد دُمِّرت ، بصورة فاعلة ، ومن قبل الليبرالية الانجليزية، الصيغة التقليدية للانتاج الأدبي القائمة على أساس حكايات Fianna التي يرويها الشعراء الجوّالون أو شعراء الملاحم الوطنيون : وقد سُمِحَ لبعض هذه الحكايات بالمرور عبر اللغة الأجنبية للطبقة الاستعمارية .

إن سمات الغموض واللا تحدد التي يتسم بها ـ ما هو لغوي وما هو سياسي وأثر ذلك في تشكيل صيغة الانتاج الأدبية وعلى سمات نتاجات هذه الصيغة ، ذات دلالة مركزية بالنسبة للنقد المادي. ولا يمكننا أن نجد مثالاً نابضاً بالحيوية ، في الأدب الانجليزي ، يمثل هذه الأزمة أفضل من تصميم جون ملتون J. Milton على كتابة الفردوس المفقود paradise lost بلسانه الوطني . لقد كان تصميم ملتون فعلا سياسياً جذرياً ـ كان دفاعَ البرجوازية القومية البروتستانتية ضد الثقافة الكلاسيكية الارستقراطية، وبالأحرى ، استيلاءً مؤكداً على هذه الصيغ الكلاسيكية للوصول بها إلى نهايات تاريخية تقدمية. إن الأشكال الفعلية لقصيدته ونسيج هذه القصيدة نِتاج للأزمة اللغوية السياسية الدينية التي تعصف بالايديولوجية. ينتسب النِتاج الأدبي كله، في الحقيقة، إلى الجهاز الايديولوجي الذي يمكن أن ندعوه مؤقتاً «الجهاز الثقافي» . وما يخضع للتساؤل ليس ببساطة ، عملية إنتاج واستهلاك النصوص الأدبية ، بل وظيفة هذا الانتاج ضمن الجهاز الايديولوجي الثقافي. يضم هذا الجهاز

المؤسسات الخاصة بانتاج الأدب وتوزيعه (دور النشر، دور بيع الكتب، المكتبات العامة، وهكذا) كما أنه يشمل أيضاً سلسلة من المؤسسات «الثانوية» المساعدة التي تؤدي وظيفة ايديولوجية، بصورة مباشرة ، وتُعنى بتعريف « المعايير الأدبية » والقيم الافتراضية ونشرها بين الناس. من بين هذه المؤسسات نعدُّ الأكاديميات الأدبية ونوادي الكتاب وجمعياته واتحادات منتجي الأدب وموزعيه ومستهلكيه ومؤسسات الرقابة والمجلات الأدبية والنقدية. في التشكيلات الاجتماعية المتطورة، تتفاعل البنية التحتية الأدبية للجهاز الثقافي، بصورة أكثر أو أقل قوة، مع الجهاز الايديولوجي لعملية «الاتصال» ؛ لكن قوة هذه البنية الحقيقية تكمن في تمفصلها مع الجهاز التعليمي . ضمن الجهاز الأخير تبرز، بوضوح أكبر ، الوظيفة الايديولوجية للأدب - لِنَقُل ، وظيفته في إعادة انتاج العلاقات الاجتماعية لصيغة الانتاج - . من رياض الأطفال وصولاً إلى الكليات الجامعية ، يُعتبر الأدب وسيلة حيوية وفاعلة لإدراج الأفراد ضمن دائرة الأشكال الرمزية والأشكال المدركة حسياً للتشكيل الايديولوجي السائد، ويستطيع الأدب أن ينجز هذه الوظيفة بـ «الطبيعية» والتلقائية والمُباشرِية الاختبارية experiential immediacy غير المتحققة لأشكال أخرى من الممارسة الايديولوجية. لكن المسألة لا تتعلق فقط بالاستخدام الايديولوجي لأعمال أدبية بعينها ؛ إنها ، بصورة أساسية ، مسألة الدلالة الايديولوجية لجعل الأدب جزءاً من المؤسسة الأكاديمية والثقافية. لكن ما يصمد أخيراً للرهان ليس النصوص الأدبية بل الأدب - [وبالتالي] الدلالة الايديولوجية لتلك العملية حيث عوملت نصوص تاريخية محددة، من قبل تشكيلاتها الاجتماعية، وعُرِّفت بوصفها «نصوصاً أدبية» ، ورُبط فيما بينها وصُنِّفت لتُشكل سلسلة من «النواميس الأدبية» واستجوبت لنحصل على طقم من الأجوبة الايديولوجية المفترضة مُسبّقاً . إن الوظيفة الايديولوجية الدقيقة لهذه العملية متغيرة تاريخياً ، إذ أنها تتحدد ، بعامة ، بوساطة البنى الداخلية للجهاز التعليمي التي تتحدد بدورها ، وفي النهاية ، بوساطة صيغة الإنتاج العامة ؛ لكنها قد تتجلى ايديولوجياً في شكل أكاديمية محافظة Conservative academicism مرتبطة بالادبولوجية العامة بوساطة نزعتها الأدبية الوضعية، أو (لنقل) في شكل نزعة انسانية ليبرالية تصون مقاطعة مُطَوَّقة من القيم المثالية التي يفترض أن تتجسد في الأدب من خلال انتهاك التاريخ الواقعي الذي يتخلى الآن عن دوره الانساني الليبرالي. وعلى أية حال، فمن المهم أن نؤكد أن الجهاز الثقافي الايديولوجي يتضمن طقماً مزدوجاً من المؤسسات الأدبية : مؤسسات «أولية» للانتاج كدور النشر التي توجد

كعناصر ضمن صيغة الانتاج العامة وكأجزاء من الجهاز الايديولوجي لِـ «الثقافة»في الوقت نفسه، ومؤسسات «ثانوية» تضم المؤسسات التعليمية التي يتفاعل معها الجهاز الثقافي، حيث تكون علاقة المؤسسات الأخيرة بصيغة الانتاج العامة العلاقة الأقل مباشرة بإسهامها في إعادة انتاج الصيغة العامة بمساعدتها في إعادة انتاج علاقاتها الاجتماعية عبر الايديولوجيا.

إن مناقشة العلاقات الخاصة بين الايديولوجية العامة والنص الأدبي هي من شأن الفصل التالي؛ ولكن بما أن النص هو نِتاج صيغة الانتاج الأدبية، فَيجدر بنا أن نشير هنا إلى واحدة أو اثنتين من النقاط العَرَضية المتصلة بالعلاقة بين الاديولوجية العامة وصيغة الانتاج الأدبية إذ تؤثر على النص الأدبي . النقطة الأولى هي أن صيغ الانتاج الأدبية المختلفة، حسب الخصيصة الايديولوجية لنتاجاتها لنتاجاتها النصّية، لربما تعيد انتاج التشكيل الايديولوجي نفسه. ليس بالضرورة أن يكون هناك تناظر بين الايديولوجية العامة وصيغة الانتاج الأدبية : فلربما تَقْطُنُ الرواية الفيكتورية، المطبوعة بصورة مسلسلة ومُباشرة، البيت الايديولوجي نفسه رغم أنها قد تكون منتمية إلى صيغ انتاج متعاقبة. وفي المقابل، قد تُعيدُ صيغة الانتاج الأدبية نفسها، بصورة مشتركة، انتاج تشكيلات ايديولوجية مُضادة : ومثال ذلك العمل السردي لكل من Defoe وفيلدنج Fielding . قد تتعارض صيغة الانتاج الأدبية التي تُعيد انتاج العلاقات الاجتماعية لصيغة الانتاج العامة مع بعض من صيغ الأخيرة : ان المعارضة الرومانسية لقيم البرجوازية وعلاقاتها تتحدّد، جزئيا، بوساطة الادماج الفعلي لصيغة الانتاج الأدبية في الإنتاج السَلعي العام. وفي المقابل، قد لا تُعيد صيغة الانتاج الأدبية، التي هي في وضع تَعارُض مع العلاقات الاجتماعية لصيغة الانتاج العامة، انتاج أشكالها الايديولوجية السائدة إطلاقا.

النقطة الثانية تتعلق بالتأثير المباشر الذي تمارسه الايديولوجية العامة على النص الأدبي، [أقصد] الرقابة . لربما تأخذ مثل هذه الصيغ من التحكم الايديولوجي المباشر في النص شكل إخضاع بسيط في لحظة الانتاج أو التوزيع أو الاستهلاك ، ولربما تؤثر، بصورة أقل مباشرة : عبر عملية الإجازة ، الاختيار السياسي ورعاية النص، وهكذا . تكمن أكثر أشكال الرقابة فاعلية

في تأبيد أمية الجموع. ويمثل عنصر معرفة القراءة والكتابة أزمة استثنائية معقدة لكل من صيغة الانتاج العامة، وصيغة الانتاج الأدبية، والايديولوجية العامة، والايديولوجية الجمالية. تتحدد درجة معرفة القراءة والكتابة وتوزيع هذه المعرفة اجتماعياً بوساطة صيغة الانتاج العامة، لكن معرفة القراءة والكتابة، هي بدورها، عامل حاسم وهام في تحديد صيغة الانتاج الأدبية إذ تؤثر في التركيب الاجتماعي وحجمه، لا التركيب الاجتماعي للقراء، فحسب، بل التركيب الاجتماعي للمنتجين أيضاً. وربما تؤثر درجة معرفة المنتجين والمستهلكين للقراءة والكتابة على شخصية النِتاج الأدبي - خصوصاً في حالة الأدب الذي يوزع شفاهيا، كما تؤثّر أيضا، على طول النتاج ودرجة اتقانه (إذ أن هناك حداً معيناً لطاقة الحفظ والتذكر للمنتج الأدبي الذي لا يعرف القراءة والكتابة أو يعرفها بصورة ضئيلة). لربما تتأثر الأمية بحذف جماعات أو طبقات اجتماعية معينة من الجهاز التعليمي لأسباب سياسية؛ لكن توجد هنا إمكانية للتعارض بين هذه الأسباب والأمرات imperatives الايديولوجية المُنافسة. في انجلترا القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، كانت هناك أسباب سياسية مقبولة لحذف البروليتاريا من مجال معرفة القراءَة والكتابة، أيضاً، بوساطة الايديولوجية الجمالية التي تحدد، (بترابطها مع الايديولوجية العامة) وباقرارها للغات معينة (الفرنسية اللاتينية) أو استعمالات معينة للغة بوصفها ملائمة للأدب، درجة مُستفاديتها availability العامة. هناك، إذن، معرفة عملية للقراءَة والكتابة، كما أن هناك معرفة نظرية.

6 - إيديولوجية المؤلف:

أعني بـ «ايديولوجية المؤلف» الأثر النوعي لصيغة اندراج سيرة المؤلف في الايديولوجية العامة، وهي صيغة الاندراج المحتّمة بوساطة عوامل بارزة: الطبقة الاجتماعية، الجنس، القومية، الدين، الاقليم الجغرافي، وهكذا. ولا يُعامل هذا التشكيل بمعْزل عن الايديولوجية، أبداً، إذ ينبغي أن يُدرس بتمفصله مع الايديولوجية العامة. وبين هذين التشكيلين من ايديولوجية عامة وايديولوجية للمؤلف تعد علاقات التناظر الفعلي والانفصال الجزئي والتناقض الحاد ممكنة. قد تكون سيرة المنتج الايديولوجية (بمقابلتها مع الايديولوجية «الجمالية» والايديولوجية «النصية»)

متناظرة، بصورة فعلية، مع الايديولوجية المُهيمنة لمرحلة المنتج التاريخية، لكن ذلك ليس، بالضرورة، نتيجة لكون المنتج يحيا حياته وفقاً للشروط الاجتماعية للطبقة الأكثر ملاءمةً لمثل هذا الاندراج المنسجم داخل هذه الايديولوجية. لربما ينتمي المنتج، (لنقل) بالنظر إلى الموقع الطبقي، إلى مجموعة ايديولوجية جزئية Sub - ensemble هي في علاقة تعارض مع الايديولوجية المهيمنة، لكنه بتحتيم عوامل سيرية biographical أخرى (الجنس، الدين، الإقليم) قد يعد متناظراً معها. والوضعُ النقيض ممكن أيضاً بصورة متساوية لربما تتحدد درجتا الاتصال أو الانفصال بين ايديولوجية المؤلف والايديولوجية العامة «تاريخياً» diachronically : قد يتصل المؤلف بايديولوجيته العامة المعاصرة بمقتضى «انتسابه» الى ايديولوجية عامة سابقة تاريخياً على عصره، أو إلى ايديولوجية عامة من المفترض تحققها في المستقبل (كما هو الأمر في حالة المؤلف الثوري) [3] . عندما تعمل الايديولوجية العامة على التحول، قد تصبح ايديولوجية المؤلف، التي كانت في نقطة زمنية معينة متناظرة معها، في علاقة تتناقض معها وقد يحصل العكس أيضاً. باختصار، ليس أمراً سهلاً دائماً ان نحدد المرحلة التاريخية التي ينتسب اليها المؤلف ؛ وليس، بالضرورة، أن ينتسب المؤلف الى «تاريخ» واحد. وانه لدالٌ في هذا السياق أن نذكر ان أعظم مؤلفين متعارفٍ على انتسابهما، بصورة عامة، إلى عصر إحياء الملكية في انجلترا. Restoration Eng ، وهما جون ملتون وجون بَنيان J. Bunyan ، لا «ينتسبان»، في الحقيقة إلى «الايديولوجية الإحيائية» البتّة. ولكن صحيح أيضا أن صيغ تخليهما عن حَمْل ايديولوجية لحظتهما التاريخ المعاصرة قد تحددت، في النهاية، بوساطة طبيعة تلك اللحظة نفسها.

لا ينبغي دمج ايديولوجية المؤلف مع الايديولوجية العامة؛ ولا ينبغي مطابقة ايديولوجية المؤلف مع «ايديولوجية النص». ليست ايديولوجية النص «تعبيراً» عن ايديولوجية المؤلف : انها نِتاج العمل الجمالي على الايديولوجية «العامة» كما أن الأخيرة هي الايديولوجية «المُنتجة» والمُشْتَغل عليها بوساطة تحتيم عوامل تأليفية - سيرية. إن ايديولوجية المؤلف، إذن، هي الايديولوجية العامة كما عيشت واشتغل عليها ومُثلت من قبل وجهة نظر معينة محتمة داخلها. لا مجال هنا للتساؤل عن ضرورة «محورة» النص الأدبي حول الشخص الفرد الذي ينتجه، ولكن الوضع لا يتضمن أبدا نوعا

(3) : هناك أيضا الحالة التي يُدرجُ فيها مؤلفاً في الايديولوجية العامة لمجتمع آخر، سواءً أكان هذا المجتمع معاصراً أم لم يكن : [إذ تبرز هنا] مشكلة « الكونية » [العوالمية] Cosmpolitanism . إن مثل هذا الادراج هو، في النهاية، سؤال ينصب على تحديد الايديولوجية العامة « الوطنية ».

من تحويل ذلك الشخص الى أشكال ايديولوجية وجمالية «عامة». إن السؤال هنا هو سؤال التعيينات الايديولوجية للنص ـ التعيينات التي تتضمن أثر صيغة إدراج المؤلف في الايديولوجية العامة.

7 ـ **الايديولوجية الجمالية :**

أعني بالاديولوجية الجمالية ذلك الحقل الجمالي الخاص ضمن الايديولوجية العامة، المتمفصل مع حقول أخرى ضمن هذه الاديولوجية ـ مثل الحقل الأخلاقي ، الحقل الديني ، إلخ ـ فيما يتعلق بالهيمنة والإخضاع اللتين تتحددان، في النهاية، بوَساطة صيغة الإنتاج العامة . الايديولوجية الجمالية تشكيل داخلي معقد يتضمن عدداً من القطاعات الجزئية Sub-Sectors الذي يُعدّ الأدبي واحداً منها. وهذا القطاع الأدبي نفسه معقدٌ داخلياً أيضاً إذ يتشكل من عدد من « المستويات » : نظريات الأدب ، الممارسات النقدية ، التقاليد الأدبية ، الأنواع ، الاصطلاحات Conventions ، الأدوات devices والخطابات Discourses . تتضمن الاديولوجية الجمالية ما قد يصطلح على تسمية « ايديولوجية ما هو جمالي » ـ دلالةً على الوظيفة، المعنى والقيمة التي يتوفر عليها الجمالي نفسه ضمن تشكيل اجتماعي ـ معين ، والتي تعتبر بدورها جزءاً من «ايديولوجية الثقافة» المتضمنة في الاديولوجية العامة.

8 ـ **علاقات إيديولوجية المؤلف، الايديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية :**

تقوم صيغة الإنتاج العامة بانتاج الاديولوجية العامة وتسهم الأخيرة في إعادة انتاج الأولى ؛ وتنتج صيغة الإنتاج العامة صيغة انتاج أدبية (مهيمنة) تقوم بإعادة إنتاج لصيغة الإنتاج العامة ويُعادُ انتاجها أيضاً من قبل الصيغة الأخيرة . إنها (صيغة الإنتاج الأدبية) تعيد إنتاج الايديولوجية العامة وتقوم الأخيرة بإعادة انتاجها أيضاً . لربما نتحدث عن «ايديولوجية صيغة الانتاج الأدبية» لنعينٌ علاقة إعادة الانتاج المتبادلة التي تربط الايديولوجية العامة بصيغة الانتاج الأدبية ـ وهي علاقة تنتج ضمن صيغة الانتاج الأدبية ايديولوجية المنتج ، النِتاج والمستهلك، كما تنتج في الوقت نفسه فعاليّات الانتاج، التبادل والاستهلاك. تتحول هذه الايديولوجية إلى شيفرة ضمن الايديولوجية الجمالية ؛ وبدقة أكثر ، فهي أثر الوضعية التي تنشأ بين الايديولوجية الجمالية والايديولوجية العامة . ربما ينظر إلى المنتج الأدبي بوصفه خادماً ، يتمتع بامتيازات ، لنظام اجتماعي يُرمز إليه براعي المنتج الملكي أو الديني أو

الارستقراطي ، أو بوصفه نقطة التمفصل الملهمة لقيم مجتمعه الجمعية ، أو كمنتج «مستقل» يعرض، بحرية، إنتاجه الخاص لجمهور مسؤول، أو بوصفه متمرداً رسولياً أو بوهيمياً هامشياً منشقاً على المجتمع «المتمسك بأعرافه وتقاليده » ، أو كَـ «عامل » أو «مهنـدس» يتعامل بندية مع مجتمع قرائه ، وهكذا . لربما يحوّل الانتاج الأدبي نفسه، ايديولوجياً ، إلى شِفرة فيوصف بأنه : بوحٌ ، إلهامٌ ، قوة عمل labour ، لعبٌ ، انعكاس ، استيهامٌ Fantasy ، إعادة إنتاج ؛ ويوصف النِتاج الأدبي بأنه : عملية Process ، ممارسـة ، وسطٌ ، رمزٌ ، قصدٌ ، ظهور epiphany ، إيماءٌ ؛ ويوصف الاستهـلاك الأدبي بأنه : تأثير سحري ، طقسٌ سري ، حوار مشترك ، استقبـال منفعـل Passive درسٌ تعليمي ، صدامٌ روحي . وسـوف تتحـدد هذه الايديولوجيات بوضع معين توجد فيه صيغة الإنتاج الأدبية / الايديولوجية العامة / الايديولوجية الجمالية معاً ، على أساسٍ من التعيّن النهائي لصيغة الإنتاج العامة . ولا مجالَ للحديث عن علاقة تماثلية Symmetrical ضرورية بين التشكيلات المختلفة المتضمنـة هنـا. إن كلاً من هذه التشكيلات معقـد داخلي،، وقد تصل بين هذه التشكيلات سلسلة من العـلاقـات الداخلية الصراعية المتبادلة . قد تضم صيغة الانتاج الأدبية ، وهي نفسها مَلْغمةٌ لعناصر متباينة تاريخياً ، في وحدة تضاد عناصر ايديولوجية متباينة من كل من الايديولوجية العامة والايديولوجية الجمالية . إن تمفصلاً مزدوجـاً لِـ صيغـة الإنتـاج العـامـة / الايديولوجية العامة ـ الايديولوجية العامة / الايديولوجية الجمالية / صيغة الإنتاج الأدبية ممكنٌ ، على سبيل المثال ، حيث يمكن لنوع من الايديولوجية العامة ، عندما تتحول بوساطة الايديولوجية الجمالية إلى عنصر ايديولوجي مكوِّن من مكونات صيغة الإنتاج الأدبية ، أن تدخل في علاقة صراعية مع العـلاقات الاجتماعية لصيغة الانتاج العامة التي انوجدت لتعيد انتاجها . إن المنتج الأدبي البرجوازي ـ الرومانسي بوصفه « خالقاً فرداً » ، على سبيل المثال ، لا يقوم فقط بإعادة إنتاج المفهوم البرجوازي للكائن الانساني بوصفه فرداً ـ نواة ، بل يدخل في علاقة صراعية مع هذا المفهوم . أو أن الايديولوجيتين الرومانسية والرمزية للنِتاج الأدبي ، بوصفه شيئاً يهدف بغرابة ، إلى مقصد ذاتي ، تُعيدان إنتاج الوضع الحقيقي للنتـاج الأدبي بوصفـه سلعة ، وتقومان باخضاعه في الوقت نفسه . شبيه بذلـك ايديولـوجية الفن الأدبي « الآني » و « المؤقت الاستعمال » الذي يعيد إنتاج ايديولوجيات مستهلكي الرأسمالية المتقدمة وتعارض، في الوقت نفسه ، بعض آمرات المتطلبات المؤجلة المتممة لذلك التشكيل الايديولوجي .

تنتج قوى وعلاقات الإنتاج الأدبي ، على أساس من تعيّنها بوساطة صيغة الإنتاج العامة ، إمكانية تكون بعض أنواع أدبية مميزة . يمكن للرواية ، على سبيل المثال ، أن تنتج فقط في طور محدد من أطوار تطور صيغة الانتاج الأدبية ؛ لكن تنشيط هذه الاحتمالية تاريخياً لا يتحدد فقط بوساطة صيغة الانتاج الأدبية بل بوساطة علاقتها مع الايديولوجية العامة والايديولوجية الجمالية . لربما يُملي ما هو موجودٌ بالفعل الأشكال والأنواع المختارة، فعلياً ، لتتطور ـ وما يُملي ذلك هو الايديولوجية الجمالية بناءً على ما تفرضه الايديولوجية العامة. في المقابل، قد يتطور مفهوم «الحاجة» إلى شكل جديد، بصورة مستقلة نسبياً ، ضمن الايديولوجية الجمالية، وقد تعدّل صيغة الانتـاج الأدبية أو تحوّل لتقوم بانتاجه . قد تحدث الايديولوجية العامة، في بعض الأحيان ، أثراً مباشراً على صيغة الإنتاج الأدبية لتنتج شكلاً معيّناً (لنقل ، «الواقعية الاشـتراكية) يتحـول، فيما بعـد، إلى شِفـرة ويُوسّع ويطوّر من قبل الايديولوجية الجمالية ؛ لكن هذا الفعل الأحادي الجانب غير نموذجي تاريخياً. تظهر الايديولوجية العـامـة، عادة، ضمن صيغـة الإنتاج الأدبية في تمفصلها الجمالي المحدد ؛ إذ أن الممارسات الأدبية ، هي بصورة نموذجية ، نِتاج للوضع المعقد الذي توجد فيه صيغة الانتاج الأدبية / الايديولوجية العامة / الايديولوجية الجمالية ، مع افتراض هيمنة واحد من العناصر المذكورة .

لا تحدد الايديولـوجية العـامة والايديولوجية الجمالية فقط عملية الإنتاج بل عملية الاستهـلاك أيضـاً . إن النص الأدبي نص (بالمقابلة مع «الكتاب») لأنه يقـرأ ؛ ويُعـد فعـل الاستهلاك نفسه في حالة النص، مثله في ذلك مثل كل نِتاج اجتماعي، مكوناً من مكونات وجود هذا النص . القراءة كشف ايديولوجي عن نِتاج ايديولوجي ؛ وتاريخ النقد الأدبي هو تاريخ الوضعيات الممكنة الوجود بين لحظات انتاج النص ولحظات استهلاكه . بين هاتين اللحظتين الايديولوجيتين سوف توجد علاقات تناظر فعّال، صدام أو تعارض، سوف تتحدد هذه العلاقات، جزئياً ، بوسـاطـة تاريخ عمليات الاستقبـال الايديولـوجية للنص الذي يعترض ما بينهما. يستهلك النص ضمن ايديولـوجية جمالية تشكلت، جزئياً، بوســاطــة طقم من الـوضعيات التي انـوجدت بين الايديولوجية العامة والايديولوجية الجمالية التي هي تاريخ انتاج النص واستهلاكه الذي تشكل من وضعية وجود الايديولوجية العامة / الايديولوجية الجمالية في لحظة استهلاك النص المحددة. قد تلعب الايديولوجية العامة دور العنصر المهيمن ضمن ايديولوجية الاستهلاك (ويشهد على ذلك ويؤكده الزيادة

العظيمة في عدد قراء ترولوب Trollope خلال فترة الحرب العالمية الثانية) ، لكنها تعمل، بعامة، على درجة عالية من الاستقلال النسبي الذي تنسبه الى الحقل الجمالي. كما توجد ايديولوجية لاستهلاك محدد بعينه ، توجد أيضاً ايديولوجية للاستهلاك العام الذي تعمل الايديولوجية السابقة عليه ـ وهي ايديولوجية **فعل القراءة نفسها** ، التي قد تحوَّل إلى شفرة قد تكون احتفالية دينية، ميثاقاً اجتماعياً يتمتع بامتيازات، أو درساً أخلاقياً ؛ وهكذا. يدار أي فعل محدد للقراءة ضمن طقم عام من الافتراضات لأن المعنى الايديولوجي للقراءة نفسها ضمن افتراضات تشكيل اجتماعي معين، ينتسبُ ، بوصفه جزءاً من الايديولوجية الجمالية، إلى « ايديولوجية الثقافة » العامة التي تشكل جزءاً من الايديولوجية العامة.

9 ـ علاقات الايديولوجية العامة ، الايديولوجية الجمالية ، وايديولوجية المؤلف :

إن تعقد العلاقة بين الايديولوجية العامة والايديولوجية الجمالية ، بوصفهما عنصرين مكونين للنص الأدبي ، هو ، بالضبط ، موضوع الفصل التالي . وكافٍ هنا أن نذكر أن النص ، بوصفه نتاجاً جمالياً ، بنيةٌ مُضاعَفَة متمفصلة تحددها ، فقط وفي النهاية ، لحظة ايديولوجيتها العامة المعاصرة . وربما تكون عناصرها الجمالية المختلفة نِتاجاً لتشكيلات ايديولوجية مميزة، وقد تنتسب هذه العناصر إلى « مراحل تاريخية » متباينة ، ولذا فلن تكون بالضرورة ، متماثلة مع نفسها من وجهة نظر إيديولوجية ، ولا تحتاج « ايديولوجية النص » أن تكون منسجمة مع صيغة الانتاج الأدبية ، المتقدمة أو المتخلفة تاريخياً ، التي تنتج ايديولوجية النص ضمنها . قد يُنتج المؤلف نصوصاً تقدمية مستخدماً أشكالاً عتيقة مهجورة ضمن صيغة انتاج أدبية متخلفة أو متخلفة جزئياً (وليام موريس W. Morris) ، وقد ينتج نصوصاً محافظة ايديولوجياً ضمن صيغة انتاج أدبية متقدمة تاريخياً (هنري فيلدنغ H. Fielding) . إن السؤال في كل حالة هو سؤال تحديد العلاقات الصارمة الدقيقة التي تقوم بين صيغة الإنتاج الأدبية ، « ايديولوجية صيغة الإنتاج الأدبية » ، الايديولوجية العامة والايديولوجية الجمالية .

قد تكون ايديولوجية المؤلف عنصراً هاماً من العناصر التي تحدد كلاً من نمط صيغة الانتاج الأدبية والايديولوجية الجمالية التي يعمل المؤلف ضمنها . وكما هو الأمر في « اختيار » الكسندر بوب A. PoPe للهجاء والرثاء والسخرية من البطولي بتقليده الساخر لما هو بطولي سوف تستبعد ايديولوجية معينة لمؤلف بعينه صيغاً معينة من

الانتـاج الأدبي وتجيز أخـرى. وفي مستوى معين من مستويات الانتاج ربما تُخْضع ايديولوجية المؤلف للايديولوجية الجمالية بحيث لا تبرز مشكلة العلاقات التفاضلية فيما بينهما. في مثل هذا الوضع، تصبح إمكانية العمل كمنتج أدبي هي أن تعمل، بصورة محتّمـة، ضمن طقم معـيّن من التمثيلات الايديولـوجية لشخصية الانتـاج الأدبي ودلالته . قد تُحوَّل العلاقات بين ايديولوجية المؤلف والايديولوجية العامة بوَسْطنتها mediation وإخضاعها للايديولوجية الجمالية : ضمن النص نفسه (وبلزاك BALZAC مثل تقليدي على ذلك) ، إذ قد « يلغي » انتاج الايديولوجية العامة ، بوسـاطـة أشكـال جمالية معينـة ، ويُنـاقض انتاج الايديولوجية العامة التي تطابق ايديولوجية المؤلف . نستنتج من ذلك أن الدلالة المنهجية لايديولوجية المؤلف، في تحليل النص ، متغيرة : إذ قد تكون متماثلة ، بصورة فعّالة ، في حالة الايديولوجية العامة / الايديولوجية الجمالية ، وقد « تُنحّى » بوصفها عاملاً، محدداً من قِبَل تأثيراتها المشتركة المميزة . في أية حال من هذه الحالات، تختفي ايديولوجية المؤلف ، بصورة فعّالة ، بوصفها «مستوى» مستقلاً .

10 ـ النـــص :

النص الأدبي نِتـاجٌ لوضعية معينة تحتمها عناصر أو تشكيلات عَرَضنا لها ، بصورة تخطيطية ، في هذا الفصـل . وهـو ، على كل حال ، ليس نِتاجاً سالِباً فَحَسْب. يَتَشكـل النص ، نِتـاجـاً لهذه الـوضعية ، كي يحدد ، بفعّالية ، عناصره المحدِدَة الخاصة وتظهر هذه الفعّالية بجلاء ، في علاقات النص بالايديولوجية ، وهي هذه العلاقات التي ينبغي أن نمضي الآن لفحصها .

III

نحــو علــم للنـص

«إن تناقضات [عمل] آدم سميث ذت لأنـها تتضمنالمشكلات التي لم يتوصل إلى حل لها ، وقد كشف عنـهابمناقضة نفسـه .»

كارل ماركس نظريات فائض القيمة.

فحصت في الفصـل السابق العملية التي يُنْتَجُ وِفْقَها النص الأدبي بموجب تفاعل البنيات . ومن الضروري الآن العمل بصورة عكسية ، أي أن نتخذ لنا موقعاً للنظر داخل النص نفسه ونحلل علاقاته بالايديولوجية والتاريخ .

* ليس النص الأدبي «تعبيراً» عن الايديولوجية، وليست الايديولوجية «تعبيراً» عن الطبقة الاجتماعية. النص، بالأحرى، انتاج محدد لايديولوجية، وتُعد المقارنة بانتـاج الـدرامـا ملائمـة من بعض الوجوه. لا «يُعبر» الانتاج الدرامي عن النص الدرامي الذي يقوم عليه ولا «يعيد إنتاجه» ولا «يعكسه» ؛ بل «يُنتج» النص مُحوِّلاً إياه إلى كينونة فريدة غير قابلة للاختزال.ولا يُحاكم الانتاج الدرامي بالنظر الى الدقة والأمانة [في نقل] النص بمعنى أن انعكاساً مرآوياً يمكن ان يتوصل إليه لكي يعكس موضوعه بدقة وأمانة ؛ إذ ليس النص والانتاج تشكيلين متكافئين وقابلين للقياس ببعضهـما وتفسير أحدهما بوساطة الآخر ، كما لا يمكن قياس [درجة] علاقتهما أو التبـاين بينهما كما نقيس البعد بين شيئين فيزيائيين. ليس النص والانتاج متكافئين لأنهما يسكنان الفضاءات الواقعية والنظرية الاستثنائية نفسها، ولا يمكن فهـم الانتاج الدرامي بوصفه «تأويلاً» لهذين الفضاءين : النصي والمسرحي ، أو بوصفه «تحويلاً» للنص «إلى واقع» و «تعييناً» له . لا يمكن تصور العلاقة بين النص والانتاج بوصفها علاقة الجوهر بالوجود أو علاقة الروح بالجسد : ولا يمكن سؤال الانتاج، ببساطة ، في «جعـل النص حياً»، ونفـخ الروح فيه وتجريده من ماديته، وإعتاقه من حيويته المتـوقفـة [عن الفعل] بحيث تصبح الحياة المحبوسة داخله متحركة وسائلة. ليس الانتاج، من هذا المنظور، هو الروح التي ستدب في جثة النص؛ وليست العلاقة العكسية صحيحة؛ [أي] أن يكون النص جوهر الانتاج معطىً تشكيلاً. إن النص لا يتضمن، بصورة كامنة، «حياة» درامية : إن حياة النص معنى من المعاني الأدبية وليست «نفضـاً» مَطْبعياً «للروح» في لحم الانتـاج. ليس النص هو الانتـاج «في سكونه» ولا الانتاج هو النص «في حركته» ؛ ولا يمكن القبض على العلاقة بينهما باعتبارهما علاقة تضاد ثنائية بسيطة (سكون / حركة، روح / جسد، جوهر / وجود) ، وكأن الـظاهـرتـين كلتيهما كانتا لحظتين [من لحظات] واقع واحد وتمفصلات بيِّنة لوحدة محتجبة. إن مفهوم التضاد الثنائي ، هنا، مفهوم غريب، حقاً، إذ أنه يتضمن إمكانية المرور والانتقال من ظاهرة إلى أخرى، بينما يجعل النموذج الديكارتي [للتفكير] هذا

المرور، في الوقت نفسه، متعذر التفسير بصورة ملغزة ـ تصبح معجزة بَعْث الكلمة وإعادة احيائها وتحويلها إلى واقع [عمليةً] حية ذات لحم ودم. ويمكن أن ننزع عن مثل هذا المفهوم غموضه ونجتث أسطورة المرور والانتقال [من ظاهرة الى أخرى] عن طريق [إرساء] المفهوم المادي للعمل المنتج فقط، باعتباره العلاقة الحاسمة بين النص والانتاج. تُلمعُ فكرة الانتقال من النص إلى الانتاج إلى كونها وقائع متطابقة وقائمة، قريباً من بعضها البعض، في حقل واحد بعينه؛ ولا مفر من الادعاء، بشكل أكثر تهذيباً، أن [عملية] المرور من ظاهرة إلى أخرى معقدة وصعبة ـ وان العلاقة «محرفة» و «منكسرة» refracted وأكثر من أن تكون مباشرة. ولا يستطيع المرء ان يتخلص من نماذج [نظرية] الانعكاس عن طريق توهم مرآة اكثر تعقيداً، كما لا يدور السؤال حول «تمثيل» الانتاج الدرامي للنص وقيامه بدوره؛ إذ أن مجاز «التمثيل» هو نفسه [شيء] خادع ومضلل لأنه يقترح علينا محاكاة بسيطة لوجود قَبلي. إن الممثل على المسرح لا «يمثل»؛ إذ هو بالأحرى، يؤدي عملاً ويقوم بوظائف ويؤدي ويتصرف. إنه «ينتج» دوره مثل نجار يصنع كرسياً لا مثل ساحرٍ يُبرز، من العدم، أوراقاً للعب. إن العلاقة بين النص والانتاج هي علاقة عمل: إذ تُحوِّل الوسائل المسرحية (الإخراج، والمهارات التمثيلية وغيرها) «المواد الخام» في النص إلى نِتاج محدد لا يمكن، آلياً، استنتاج ما سيصير إليه بفحص النص نفسه. ولذا فإن السؤال عن انتاجين اثنين مختلفين للنص الدرامي نفسه سؤال وجيه؛ إذ يمكن لهذين الانتاجين أن يختلفا إلى الدرجة التي يصبح فيها السؤال عن دقة الاساس الذي نتعامل به مع النص «نفسه» وثيق الصلة بالموضوع. بالمعنى الحرفي فإن النص في الحالتين متماثل؛ لكن انتاجه في الحالتين قد يتشعب ويتباعد إلى الدرجة التي يمكن أن نتحدث فيها، مجازياً، عن انتاج «مختلف» للنص في كل حالة ـ حيث تختلف **عطيل** التي يخرجها مخرج ما عن **عطيل** التي يقوم باخراجها مخرج آخر. سوف تحدد شخصية النص طبيعة الانتاج، ولكن، بالمقابل، فإن الانتاج سوف يحدد شخصية النص ـ سيحددُ، عبر عملية الاختيار والتنظيم والاستبعاد، أياً من النصوص سوف يختار للعمل على انتاجه. إن صيغة الانتاج المسرحي «تتوسط» النص وحسب؛ وعلى النقيض من ذلك، «تعمل» صيغ ممارستها وأعرافها وتقاليدها على المواد النصية بناءً على منطق داخلي خاص بها.

إن هذا الاستقلال النسبي لصيغة الانتاج المسرحي، في الحقيقة، متغير تاريخياً. وسوف تكشف صيغ مسرحية محددة بوساطة بنيتها بالذات عن الايديولوجية «المخلصة المُمثّلة» للنص؛ بينما ستصور صيغ أخرى النص بوصفه مادة «خام»

أُعيدت كتابتها مُزيحةً النص، بذلك، من مكانته المتميزة كحَكَم مطلق ووحيد. ليس هناك علاقة وحيدَة راسخة مما نحن بصددة الآن : سوف تمنح بعض النصوص درجات أكبر أو أقل من الاستقلال النسبي في الممارسة المسرحية، بينما ستشكل ممارسات مسرحية أخرى ، من طرف واحد، النص آخذةً بالاعتبار حيازته لمثل هذا الاستقلال. علاوةً على ذلك فإن الشيء غير المتغير هو حقيقة كون النص والانتاج تشكيلين متمايزين - وصيغتين ماديتين مختلفتين من صيغ الانتاج ، ولا يمكن إقامة علاقة مماثلة أو علاقة إعادة انتاج بينهما. إنهما ليسا مظهرين من مظاهر الخطاب نفسه - فالنص، حيثما كان، هو كلام صامت أو فكر بينما الانتاج هو الفكر متحققاً بصورة فعلية، هو لغة متلفظٌ بها [لغة بينة] ؛ إنهما، إذن، يشكلان نوعين متمايزين من الخطاب حيث لا يمكن ، ببساطة ، « ترجمة » أحدهما بوساطة الأخر ، لأن الترجمة يمكن أن تتحقق داخل نظامين نوعيين يمكن مقارنتهما ببعضهما، وليس الأمر كذلك في هذه الحالة . لا يمكن الحديث هنا عن «ترجمة» النص إلى انتاج كما يمكن الحديث عن «ترجمة» الحجر إلى منحوتة أو القطن إلى قميص . ولذلك لا يمكن وصف العلاقة بين النص والانتاج ، نظرياً، باعتبارها علاقة بين الفكر والكلمة؟ إذ أنها أكثر تماثلاً مع علاقة النحو بالكلام. إن الكلام نِتاجٌ للنحو وليس إعادة انتاج له ؛ فالنحو هو البنية المُحَدِّدَة للخطاب ولكن لا يمكن اشتقاق شخصية الخطاب من النحو بصورة آلية . إن المماثلة [هنا] غير دقيقة لأن النحو مجموعة من القوانين المجردة الاصطلاحية بينما الكلام « عيني » [ملموس] ؛ ولا يمكن الحديث عن العلاقة بين النص والانتاج بلغة التعارض بين المجرد والعيني إلّا من منظور أفلاطوني أو تجريبي . والمشكلة برمتها تنشأ بسبب كون النص «عينياً» كالانتاج نفسه ولكن له صيغته المتميزة الخاصة. ليس النص طقماً مجرداً من الرموز ، بنيةً هيكلية « تنفخ الحياة » في الانتاج أو « تُلمِعُ » إليه أو « تصرح به » ، أو موضوعاً رثاً بالياً يرتجله الانتاج. فإذا كان الأمر كذلك فإن العلاقة بين النص والانتاج ستكون واضحة - [وذلك] بوصف النص هو الخريطة التي تبين التضاريس الواقعية للانتاج، أو بوصفه الشروطَ المجردة التي تمكننا من الانتاج ، أو «البنية العميقة » لكلام الانتاج المُحتمل . يُلغي هذا المفهوم المشكلة بالغائه مادية النص محيلاً إياه إلى حضور شبحي ضئيل مرتداً [بذلك] إلى الثنائية المفهومية (الماهية / الوجود) التي تلتحق بالفهم الخاطىء المقابل الذي يقدس النص ويتعامل معه بوَلَه . إن تعيين النص بانجازه دراميًا أكثر صرامة مما تقترح هذه الاستعارات : اصطلاحياً ، ينبغي أن ينتج كل سطر في النص كل إيماءة ، وكل جزء

منه على الخشبة. إن حرية الاخراج ، في حالة إنتاج النص، هي حرية انتاج النص لا حرية انتاج هذا النص ؛ فطالما اتخذ القرار الأولي بانتاج النص فمن المتعذر اجتنابه [أي النص].إننا بدراستنا لعلاقة النص بانجازه على الخشبة ندرس صيغة التعيين وهي صيغة دقيقة وصارمة ، علاوةً على عدم قدرتنا على الإشارة إليها بلغة « الانعكاس » أو «إعادة الانتاج» . إننا نفحص ، باختصار ، شروط الانتاج .

لكن قبل أن نمضي في استخدامنا لهذه المقارنة وتطبيقها على العلاقة بين النص والايديولوجية، فإن مما يستحق المتابعة، باختصار جلاءُ مظهر موحٍ وكامن من مظاهر هذه المقارنة. إن العرض الدرامي هو انتاج للنص الدرامي ؛ لكن النص نفسه ليس نهائياً . إنه يوجد ويتحقق في علاقة معقدة مع التاريخ علينا تعيينها ـ لكن على أية حال ، إذا كانت مقارنتنا للانتاج الدرامي بالنص الأدبي صحيحة فلربما نقول إن النص الدرامي هو نفسه انتاج. إن ما هو محل نزاع، هنا، هو إنتاج الانتاج. فالنص الدرامي هو النِتاج المُعيَّن لتاريخ بعينه ؛ وبوضعنا لعلاقاته مع الانجاز الدرامي في الاعتبار، فإننا نتعامل مع طقمين معقدين متمفصلين من [الأشياء] المُعيَّنة . إن الانتاج الدرامي ، كما قلت سابقاً ، هو عمليةٌ ، إخراجٌ للنص مسرحيا ؛ لكنه عندما ينتج النص يقوم، في الوقت نفسه ، بانتاج علاقات النص الداخلية مع موضوعه.

لا يستطيع الانتاج الدرامي، بكلمات أخرى، أن يكون، ببساطة، إنتاجاً للنص بوصفه اصطناعاً ذاتي الهدف، بوصفه معرضاً للحلي التي يمكن استخدامها كعقود ؛ إنه ، بصورة حتمية ، إنتاج للنص بوصفه نتاجاً ـ إنتاجٌ للنص وعلاقته مع ما يتكلم عنه. إنه لا «يهبنا» [فهم] هذه العلاقات، بالطريقة التي بها يعبر النص عنها؛ إذ أن الانتاج لا «يُضاعفُ» الفهم الذاتي للنص بل إنه يبني تأويلاً لذلك الفهم الذاتي، إيديولوجية للايديولوجية. وبفعله لذلك، ينبهنا إلى ما يتجاهله النص، إلى عدم شموله وكفايته وإلى صيغ الشعور المُصرح بها ولكنها مكبوتة من قبل النص. ولربما يعتبر إنتاجٌ درامي ما هذا الأمر حداً لإدراكه ووعيه ـ مثل كوريولانوس لبريخت ـ أو أنه يبحث عن صيغ الانتاج المسرحية التي تعرض بدقة النِتاج بوصفه نتاجاً ، كما هو الحال في «المسرح الملحمي» بصورة عامة . لكن ليس الحل الواعي لمثل هذا اللغو هو محل النزاع هنا. إن كل انتاج درامي يصوغ علاقة بينه وبين النص بصياغته علاقة بين النص وبين ما يتكلم عنه. والقاعدة التي تحدد تلك العلاقة مرتبطة بالإبداع الذاتي الخاص بالنص ؛ لأننا إذا استبعدنا ذلك كله ووضعناه جانباً ، اطّرحناه وألغيناه ، فلن يكون لدينا نشاط للانتاج ، ولكن إذا لم يستطع الانتاج، إطلاقاً ، أن

يسمو فوق النص فبامكانه أن يطوّقه ، يشوهه، أو يستنطقه بصرامة نقدية ممكن أن تُبرز ويُكْشَفَ عنها ولا يمكن أن تُعين وتبسط لأنها توجد، فقط، في العلاقة القائمة بين الانتاج والنص. ان الانتاج يتحرك ، الآن ، إذ يحيد عن ايديولوجية النص، حركة مزدوجة يشكلها المنطق الجمالي لتقنياته المُنتجة المحددة ايديولوجياً والحاجات الايديولوجية التي تحدد هذه الوسائل والأدوات الجمالية . تتحرك بعض الانتاجات « جنباً إلى جنب » مع النصـوص التي تنتجها وكذلك مع الأداء الطبيعي للدراما الطبيعية ؛ لكن التناظر الظاهر بين النص والأداء ، هنا ، هو إخفاء وهمي للعمل ، فحسب . ويمكن للمـرء أن يتصـور، في المقـابـل، نصـاً طبيعياً منتجـاً بتقنيات «ملحمية» أو تعبـيرية ، وذلك «بنزع الألفة» عنه، بصورة جذرية ، ليحصل على صراعات وغيابات غريبة على النص نفسه ، ويمكن للمرء أن يتخيل، أيضاً نظاماً تراتبياً كاملاً لانتاجات ممكنة تتوسط هذين القطبين حيث تتحدد العلاقات بين صيغة الانتاج و «ايديولوجية الانتاج» و «ايديولوجية النص» بدقة. ويمكن إيضاح التوازي، الذي أتعقبه هنا، برسم التخطيط التالي :

التاريخ / الايديولوجية ← النص الدرامي ← الانتاج الدرامي
التاريخ ــــــ الايديولوجية النص الأدبي

لنقـل إن النص الأدبي ينتـج ايديولـوجية (وهو نفسه انتاج) بطريقة مماثلة لعمليات الانتـاج الدرامي للنص الدرامي. وكما تكشف علاقة الانتاج الدرامي بالنص علاقات النص الداخلية بالـ «عالم» الذي يكمن خلفه وذلك بتشكيله لهذه العلاقات، تشكل علاقة النص الأدبي بالايديولوجية تلك الايديولوجية للكشف عن شيء من علاقاته بالتاريخ .

تثير هذه الصياغة ، على الفور، أسئلة عديدة، ويرتبط السؤال الأول بالعلاقة بين النص والتاريخ «الواقعي» فإلى أي حد يمكن القول إن الايديولوجية ، وليس التاريخ، هي هدف النص ؟ أو لنضع السؤال بصورة مختلفة : إلى أي حد ، إذا كان ذلك ممكناً ، يمكن لعناصر «الواقع» التاريخي أن تدخل النص [وتسكنه] ؟ يجادل جورج لوكـاش في كتابة دراسات في الواقعية الأوروبية بأن عظمة بلزاك تكمن في أن «الصـدق العنيد» لفنـه يدفعـه إلى السمو على ايديولوجيته الرجعية وإدراك الواقع التاريخي المُراهن عليه. تشير الايديولوجية هنا، بوضوح، إلى «وعي زائف» يعترض سبيل الإدراك التاريخي الصحيح ، إلى ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم. فهذا، بحد

ذاتـه، مفهـوم تبسيطي يفشل في القبض على الايديولوجية بوصفها تشكيلاً معقداً متضمنـاً في صلب [النص] يسمـح ، عن طريق إدراج الأفـراد في التاريخ بصور مختلفـة، بأنـواع متعددة ودرجات مختلفة من الاندراج في التاريخ. إنه يفشل، في الحقيقة، في القبض على حقيقة كون بعض الايديولوجيات ومستويات الايديولوجية أكثر زيفاً من أخرى. ليست الايديولوجية حلم البنية التحتية المزعج : فهي إذ «تقوم بانتاج» الواقع بصورة مشوهة لا تحمل، بالرغم من ذلك، عناصر الواقع ضمنها. ولكن ليس كافياً، بناءً على ذلك، أن نعدّل صورة «الستارة» ونستعيض عنها بصورة «المصفاة» رغم أن الايديولوجية كانت [ومازالت] شبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها. إن أي نموذج «تدخلي» interventionist للايديولوجية، مثل هذا، يحتمل امكانية النظر [إلى المنطقة] التي تقع خلف ما يحجب عنا الرؤية لكي نرى الـواقـع ونشـاهده ؛ لكن ما نشاهده، في صيغة الانتاج الرأسمالية، ليس الواقعي تحديداً. إن الواقع : تجريبياً وبالضرورة، غير ممكن الإدراك، فهو إذ يُخفي نفسه في فئات ظاهرية (السِلَع ، العلاقة التي تقوم بين الأجير والمستأجر ، القيمة التبادلية. . الخ) يقدم نفسه تلقائياً كموضوع للفحص والمُعاينة. تنتج الايديولوجية، بالأحرى، الواقع وتبنيه لكي تغلّب ظل غيابها على إدراك حضورها. ليس الأمر، فحسب، ماثلاً في كون بعض مظاهر الواقع واضحة وبعضها الآخر قاتماً مبهماً؛ بل بالأحرى في كون حضور الواقع نفسه حضوراً يشكله غيابه، والعكس صحيح أيضاً. لقد كان بلزاك قادراً، حقاً، على التوصل إلى إدراك جزئي لحركة التاريخ الواقعي ولكن من الخطأ اعتبار هذا الادراك تعالياً للايديولوجية على التاريخ. إن انزياحاً للفضاءات بمثل هذه الصورة لا يحدث: بالأحرى يمكن القول إن تَبصر بلزاك ناشيء عن أزمة محددة خاصـة بصيغة اندراجه كمؤلف في الايديولوجية، وعن علاقة الحقل الايديولوجي الذي سكنه بالتاريخ الواقعي، وسمات تلك المرحلة من التطور الرأسمالي، بالاضافة إلى «الأثـر الفعـلي» الـذي أحدثه في الشكل الجمالي المحدد الذي عمل عليه (أي الواقعية). وقد دفعته قوة هذه الأزمة أن يكون مضلّلاً إلى حد بعيد ومدركاً [للوضع] بصـورة فائقـة. لا مجال للقـول بأن نصـوص بلزاك استطاعت أن تتجاهل ما هو ايديولـوجي وتحقق علاقـة مبـاشرة بالتـاريخ، ولا مجال للقـول أيضـاً بأن الـدراما الشكسبيرية، إذ تشن حملتها ونقدها على الفردية البرجوازية من خارجها، تمتلك موقفاً ايديولوجياً بعينه.

تنتسب فكـرة العلاقة المباشرة التلقائية بين النص والتاريخ إلى فكر تجريبي

ساذج، ولذا يجب أن تُطّرح. فما الذي يعنيه الادعاء بأن النص قد اتصل بالتاريخ على أرضية علاقة مباشرة؟ لا يمكن فهم النص بوصفه دالاً، بصورة مباشرة، على التاريخ الواقعي لأنه من غير الممكن التصور أن معنى الكلمة شيء مرتبط بها وملازم لها. تدل اللغة، من بين الاشياء جميعاً، على أشياء؛ ولكنها لا تفعل ذلك باقامة علاقة بسيطة وكأن الكلمة والشيء يوجدان متلاصقين مثل قطبين ينتظران ان يصلهما التيار الكهربائي ببعضهما. قد يتحدث النص، بصورة طبيعية، عن التاريخ الواقعي، عن نابليون أو الكارتية Chartism •، ولكن النص، حتى ولو حافظ على الدقة التاريخية التجريبية، فانه يتعامل [مع التاريخ] تعاملاً تخييلياً ويعالج المعطيات التاريخية استناداً الى قوانين انتاج النص. وإذا لم نستطع قراءة التاريخ الواقعي قراءة تخييلية في هذه الحالة فإننا نكون قد قرأنا خطاباً تاريخوياً لا خطاباً أدبياً. وعندما نشدد على القول بأن على العمل الأدبي «التاريخي» أن يكون تخييلاً فإننا لا نقصد طمس علائقية تاريخ بعينه مع العمل الأدبي الذي يعالجه، وليكن هذا التاريخ أي تاريخ. إننا نقصد الادعاء بأن هذا التاريخ بعينه قد جرت معالجته معالجة تخييلية ـ وأوّل بوساطة الانتاج الايديولوجي واندراجه ايديولوجياً في الصيغ التي تشكلها عوامله، وبذلك صُيِّر ايديولوجيةً مرفوعة للقوة الثانية.

لا يربطنا النص، إذ يُفْسح لنا الطريق إلى الايديولوجية، باستيهام بسيط. إن السلع والمال وعلاقات الأجور هي، بالتحديد، «أشكال لظواهر» في الانتاج الرأسمالي، ولكنها ليست شيئاً إذا لم تكن «واقعية» بالنسبة لذلك كله. لذا فان روايات جين أوستن لا تقدم لنا، فحسب، وهماً ايديولوجياً؛ إنها على العكس من ذلك تهبنا أيضاً ترجمةً للتاريخ المعاصر، هي بجدارة، أكثر كشفاً من التسجيل التاريخي. وليس هذا أثراً لأشكال عمل أوستن الجمالية، فقط، التي «تبعد» distantiate الايديولوجية لتلقي الضوء على الحدود الغامضة التي تتاخمها وتعلو على التاريخ الواقعي، وذلك بوساطة إنكارها وعدم الاعتراف بوجودها. إذا كانت الايديولوجية، حقاً، وهماً مجرداً فسوف تتطلب، بالتأكيد، نوعاً من العملية الشكلية أحادية الجانب لتورطها في خيانة الحقيقة. لكن اذا كانت أشكال عمل اوستن تقوم بذلك فإن ذلك ناشىء عن كون هذه الأشكال نفسها نتاجاً لشيفرات ايديولوجية محددة تمنحنا، عندما تسمح لنا بالوصول لقيم معينة وقوى وعلاقات، نوعاً من المعرفة التاريخية. ولكي نكون أكثر

• هي الحركة التي ارتبطت بالوثيقة التي تضمنت المبادىء التي نادى بها بعض المصلحين السياسيين الانجليز في القرن 19 وهدفت إلى تحسين أوضاع الطبقة العاملة من الناحيتين الاجتماعية والصناعية. المترجم.

دقة، فإن هذه المعرفة ليست معرفة بالمعنى العلمي الدقيق؟ لكن الابستمولوجيا لا تضـع حداً فاصـلاً بين العلم الحق والوهم المحض. إذا كان يمكن الحديث عن نصوص أوستن بوصفها نصوصاً صادقة جزئياً، فذلك نابع من قدرة أدواتها الجمالية على منـح إدراك تاريخي معقـد ذي دلالة وقد حددت ذلك علاقة التص الانتاجية بالأزمة الايديولوجية التي تبدو، هي نفسها، جزءاً من الواقع التاريخي وأكثر التصاقاً بهذا الواقع من غريل غرانج Gryll Grange مثلا. ليست المسألة، على كل حال، متعلقة بـ «درجات المعرفة»، بمعنى أن النص الأكثر «امتلاءً بالمعرفة» (لِنَقُل، كالِب وليامز Caleb Williams) يحرز إدراكا وفهما جيدين. بالمقابل، فإن قيمة أعمال اوستن الروائية تزدهر، إلى حد بعيد، بسبب جهلها أكثر مما تزدهر بسبب نفاذ بصيرتها : ولعـل ذلـك عائدٌ إلى وجود الكثير مما لا تستطيع الروايات معرفته ومعرفة ما تفعله بالشكل الذي تفعله به. صحيح أن اوستن، إذ لا تعرف، فإنها «تعرف» فقط ؛ لكن ما « تعرفه » ليس «لا شيئاً » ، بإطلاق ، صِفْراً باستبعاده للواقعي. إذ لا يمكن أن يتبقى لاوستن، دون استبعـادهـا للواقعي واقصـائهـا له كما هو معروف في المادية التاريخية، شيء من الخطاب الاخلاقي أو بلاغة الشخصية أو طقس علاقة أو احتفال بالعُرف والتقليد مما تقدمه هي وتمثله ـ باختصار ، لا شيء من تلك العناصر التي نعد رواياتها «قيمة» بسببها.

ليست هذه الشعائر والخطابات مجرد فضاءات شاغرة هُجِرت بسبب الانصراف عما هو واقعي ؛ مامن شيء « غير حقيقي » فيما يتعلق بالصراعـات الايديولـوجية العنيفة التي تشفِّرها encode تلك الشعائر والخطابات. ولأن الايديولوجي « واقعي ـ [حقيقي] » (إن لم يكن بالمعنى الأكثر قوة في هذا المجال) فليس من الضروري بالنسبة له أن يخضع لتبعيد ـ ذاتي شكلي شبه علمي لكي يُلمِعَ إلى التاريخ. وهذا حقـا ما يحدث عنـدمـا تَدخـل الايديولـوجية الـرواية ؛ ولكن لا يحدث دائـما أن الايديولوجي قد يُكرَهُ على الكشف عن حقيقته التاريخية بفضل « الأثر ـ التخيلي »، لأنه يعتمد على الوضع الايديولوجي الخاضع للتساؤل وعلى سمات الأشكال التي تؤثر عليه. إن صيغة اندراج النص في الطاقم الايديولوجي التحتي وصيغة اندراج ذلك الـطاقم في طاقم الايديولـوجيات المهيمن عليه، والشخصية الايديولوجية لوسائله وأجهزته الشكلية : هذه التمفصلات، المحددة في اللحظة الأخيرة بوساطة الواقع التاريخي، هي التي تحدد، بصورة متزامنة حرية الاقتراب النصي منها، الذي يسمح به الواقع التاريخي ودرجته ونوعيته. «يدخل» التاريخ النص إذن، وليس النص «التاريخي» فقط ؛ يُدخله، تحديداً، بوصفه ايديولوجية، بوصفه حضورا معيَّنا ومشوها بغياباته

القابلة للقياس. ولا نريد القول، هنا، إن التاريخ الواقعي حاضر في النص، لكنه حاضر بصـورة مقنعة، وإن مهمة الناقد هي نزع القناع عن وجهه ؛ [بل يمكن القول] إن التاريخ « حاضر » في النص في صورة غياب مزدوج. لا يتخذ النص الواقعي هدفا له بل بعض المعاني التي يحيا بها الواقع نفسه ـ المعاني التي هي نفسها نِتاجٌ لإلغاء جزئي. إذن، ضمن النص نفسه، تصبح الايديولوجية بنية مهيمنة تحدد خصائص مكونات « واقع زائف » بعينه وتعمل على تنظيمها. ويتحدد هذا الانقلاب للعملية التاريخية الواقعية، بصورة طبيعية، في اللحظة الأخيرة بوساطة التاريخ نفسه، بينما تبدو الايديولوجية وكأنها تحدد الواقع التاريخي ولا يحددها الواقع التاريخي. ولربما يقول المرء إن التاريخ هو الدال النهائي على الأدب بوصفه المدلول النهائي. إذ ما الذي يمكن أن يكون مصدر وهدف أية ممارسة دالة، في النهاية، سوى التشكيل الاجتماعي الواقعي الذي يوفر لهذه الممارسة نسيجها المادي ؟ لا تكمن المشكلة في كون مثل هذا الادعاء زائفا، ولكنها تكمن في أن هذا الادعاء يدعُ كل شيء كما كان تماما [دون أي تغيير]. إن النص يقدم نفسه لنا بوصفه نصا تاريخيا بدرجة أقل مما يقدم لنا نفسه بوصفه تعليقا مبتعدا عن [أرض] التاريخ، قَلْباً للتاريخ ومقاومةً له، منطقةً محررة للتو حيث تبدو متطلبات الواقعي وكأنها تتبخر، أرضاً للحرية مطوقةً بمملكة الضرورة. ونحن نعلم أن مثل هذه الحرية وهمية إلى درجة كبيرة ـ لأن النص متحكم به ومسيطرٌ عليه ؛ ولكنهـا ليست وهمية بمعنى كونها إدراكا زائفا من قبلنا فحسب. إن توهم النص للحـرية وانخـداعه بها هو جزء من طبيعته نفسها ـ أثرٌ لعلاقته، المبالغ في تعيينها، بالواقع التاريخي.

لربما يعبر المرء عن هذا الاحساس بالحرية بالقول إن النص الأدبي، مقابلَ التسجيل التاريخي مَثَلاً، يبدو وكأنه لا يمتلك أي هدف محدد. يمتلك التسجيل التاريخي، مهما كانت صيغته الايديولوجية، هدفا : التاريخ نفسه. لكن ما هو الهدف المحدد الدقيق للنص الأدبي ؟ ما الذي يُشيرُ إليه النص الأدبي ويرمزُ له ؟

حتى بالنسبة للأشكال التقمصية التأويلية من التسجيل التاريخي التي تحاول أن تعيد تركيب التـاريخ الـواقعي خارج أصنـاف الـواقع « المعيش » ـ التي تَعُدُّ، باختصار التاريخ بوصفه ايديولوجية، هدفا لها ـ فإن التاريخ نفسه لا يُعَدُّ، بالرغم من ذلك، هدفا غير مباشر لها. لكن النص الأدبي يبدو، بالأحرى، وكأنه ينتج هدفه الخاص به غير القابل للفصل عن الصيغ التي تشكله ـ وهو أثرٌ لهذه الصيغ أكثر من كونه وجودا متميزا بذاته. وبقدر ما يقدم النص الأدبي نفسه بوصفه نتاجاً خاصا بذاته

يبـدو النص منتجـا بذاته. بالامكان، بالتأكيد، أن نميز نظريا بين وسائل النص الانتاجية وما يُنتَج : إذ تتضمن الوسائل أصنافا جمالية مستقلة، نسبيا، عن مضامين بعينها (الأنواع، الأشكال، الاصطلاحات، وهكذا)، بينما قد يشمل ما يُنْتج ثِيمات معينة، عُقَدا plots ، شخصيات، و «أوضاعا». لكن من الواضح أن هذا التمييز ليس من نوع التمييز المادي والزمني بين نَوْل القوة power - loom ونِتاجاته. لا يتغيرُ نولُ القوة بوساطة نتاجاته (وأترك جانبا سؤال القيمة التي ينقلها نولُ القوة إلى نِتاجاته) بالطريقة التي يتحول بها اصطلاح أو تقليدٌ أدبي بوساطة ما يعمل عليه نصيًّا. يبدو النص وكأنه يقوم بانتاج نفسه بمعنى أنه، ضمن فضائه، يبدو المُنْتج وصيغة الانتاج والنِتاج ذات حدود مشتركة غير قابلة للفصل. في التحليل النصي، يمكن، بصورة ملائمـة، اختزال الافتراضات المتعلقة بالمؤلف المُنتج إلى أوصاف خاصة بعمليات النص التي هي بدورهـا، استعـارة بديلة، فحسب، لما يُشْتَغَـل عليه نصيا. يبدو [اصطلاحا] « النتاج » و« المُنْتج » تجريدا مجازيا لتلك العملية المولدة ذاتيا لانتاج المعاني ؛أي النص.

كما سأجادل لاحقاً، فإن الادعاء بأن النص مُنتجٌ ذاتيا، بمعنى من المعاني، هو إدعـاء صحيح. علاوةً على ذلـك فإن الفكرة القائلة بأن النص هو، ببساطة، ممارســة دالـة ذاتيا، بلا انقـطاع أو توقف، وليس لها من مصـدر أو غاية، تقف [متضامنة] بصلابة مع أسطورة البرجوازية حول الحرية الفردية. وليست هذه الحرية أسطورية لأنها لا توجد على غرارٍ معين بل لأنها توجد كأثر دقيق لعوامل محدَّدَة تؤكد بقوة على خفائها الذاتي. إن «حرية» النص، بالمقابل، هي أثر دقيق لعلاقته، التي يتعذر اجتنابها، مع التاريخ ؛ الشكل الظاهري لضرورته الواقعية. وبمقارنة النص بالتسجيل التـاريخي يمكن أن نجلو هذه النقـطة. ينـظم التسجيل التاريخي معانيه وغاياته، اصطلاحيا، لكي يحصل على تفسير « موضوعي » للواقعي ؛ ولكنه لا يفعل ذلـك على نحـوٍ نمـوذجي لأنه يبني الواقعي، المشروط بشخصيته كخطاب، بناءء ايديولوجيا. وعلى كل حال، فإنه لشأنٌ جوهري ناشيءٌ عن شخصية الخطاب الأدبي أنـه لا يتخـذ التـاريخ هدفـا مبـاشرا ولكنه يشتغل، بدلا عن ذلك، على أشكال ايديولـوجية ومـواد يُعَـدُّ التـاريخُ، [بالنسبـة لها]، الجانب الخفيَّ الذي يقيم في أسـاسهـا. وهكـذا فإن النصـين الأدبي والتسجيلي التاريخي ايديولوجيان «بمعنيين متمايزين تماما. لا يتخذ النص الأدبي التاريخ هدفا له حتى ولو اعتقد هو نفسه أنه يفعـل ذلـك (كـما هو الأمر بالنسبة للرواية «التاريخية») ؛ لكنه، مع ذلك، يتخذ

التاريخ هدفا وغاية له، في النهاية، بطرقٍ لا تتضح للنص نفسه ولكنها تتجلى للنقد. هذا التبعيد للتاريخ وغياب أي « واقع » تاريخي محدد هما ما يهب الأدب هواء حريته ؛ على النقيض من العمل التسجيلي التاريخي يبدو [النص الأدبي] متحررا من الحاجة إلى مُطابقة معانيه مع متطلبات الواقعي الفعلي. لكن هذا التحرر هو الوجه الآخر لضرورته الداخلية ؛ لِنَقُل إن النص يعطينا بعض التمثيلات الاجتماعية المحددة للواقعي والمتحررة من أية شروط واقعية متعينة تُحيلُ إلى هذه التمثيلات. بهذا المعنى يُغوينا الاحساس بأن النص ذاتي المرجعية self - referential ، أو على النقيض من ذلك (وهذا هو خطأ المثاليين المزدوج) أن نعتقد أن بإمكاننا أن نرد النص إلى الحياة « أو الشرط الانساني » لأنه إن لم يكن يدل على وَضعٍ بعينه فينبغي أن يدل إما على نفسه أو على أوضاعٍ عامة. لكن من الدقة [القول] بأن النص، في غياب [الوجود] الواقعي المستقل، لا يُحيلُ إلى أوضاع بعينها بل إلى تشكيلات إيديولوجية، دون أن يشير إلى التاريخ الواقعي، وكأن الايديولوجية شيء مستقل بذاته - أي أن الايديولوجية تمنحنا [معرفة] بأوضاع وشؤون متخيلة، أحداثٍ زائفة لأن معناها لا يكمن في واقعها المادي ولكن في الطريقة التي تُسْهِمُ بها في صياغة معنى محدد وإدامته.

بهذا المعنى تفترض العملية الدلالية سيطرة أكبر، إذ يُبَعَّدُ التاريخ ويصبح أكثر « تجريدا » وتصبح هي أكثر « صلابة وتماسكا ». يبدو العمل الأدبي حراً - منتجا ذاتيا ومحددا ذاتيا - لأنه غير مكره على إعادة إنتاج أي « واقع » محدد ؛ لكن هذه الحرية تُخفي، ببساطة، تَعَيُّنَها الجوهري بوساطة مكونات نسيجها الايديولوجي. إذا كان يبدو صحيحا على مستوى « الواقع الزائف » الخاص بالنص - أي فيما يخص أحداثه و صوره المتخيلة - أن « أي شيء ممكن الحدوث »، فإن هذا ليس صحيحا، على الاطلاق، بالنسبة لنظامه الايديولوجي ؛ لكن ليس صحيحا تماما أن احتمال وجود الواقع الزائف هو احتمال وهمي بالدرجة نفسها. إن الواقع الزائف [المتضمن] في النص الأدبي هو نِتاج الحاجات الايديولوجية التي تتطلبها صيغ تمثيله.

يؤثر التاريخ في النص عن طريق التعيين (التحديد) الايديولوجي مما يمنح الايديولوجية في النص امتياز أن تكون البنية المهيمنة المحددة لتاريخها الخاص المُتخيَّل أو « الوهمي ». وليس هذا الوجود الواقعي « الوهمي » أو النصي متصلا بالوجود الواقعي التاريخي بوصف الأول « ترجمةً » [تحويلا] مُتخيلا للأخير. إذ بدلا من أن يكون العمل الأدبي « ترجمة متخيلة » للوجود الواقعي، فهو انتاجٌ لبعض التمثيلات،

المُنتجة، للوجود الواقعي تقوم بتحويل هذا الوجود إلى غايةٍ متخيلة. وإذا كان هذا العمل يقوم بمُباعَدَة التاريخ، فليس ذلك ناشئاً عن كونه يحول التاريخ إلى فانتازيا [إلى موضوع استيهام] منتقلا من عطالة وجودية إلى أخرى، ولكنه ناشيء عن كون الـدلالات التي يعمل عليها في النص التخييلي هي نفسها تمثيلات للواقع وليست الواقع نفسه. إن النص نسيج من المعاني والادراكات والاستجابات التي تلازم النص في الانتاج التخييلي للواقع ؛ وهذه هي الايديولوجية، في المقام الأول. إن « الوجود النصي الواقعي » متصلٌ بالوجود الواقعي التاريخي، لا عن طريق ترجمة الأخير ترجمة تخييلية ولكن بوصفه نِتاجا لممارسات دالة بعينها مصدرها ومرجعها التاريخ نفسه، بصورة نهائية.

تِبعـا لذلـك يتسم النص الأدبي بكونه تمفصلا فريدا من نوعه بين « الواقع العيني » و « المجرد ». إنه يشبه التسجيل التاريخي من حيث كثافة النسيج، رغم أنه مماثلٌ للخطاب الفلسفي من حيث « عمومية » الهدف [1] لكنه يفترق عن الاثنين لأنه يعتـبر الهـدف « المجـرد » هدفـا واقعيا ملمـوسـا. يصدمنا النص بالطزاجة [التي يضفيها] على الايماءَة الطبيعية التي يظهر في النهاية أنها بلا غاية أو هدف محددين ـ رغم أننا نشاهد سلوك رجل يوميء ويشير بالحاح مصرحاً بأشياء وحالات حقيقية، فقط لندرك، في النهاية، أن هذه الايماءات لم تكن سوى عمل طقوسي وتجربة معادة ـ وأنها أفعال متعلّمة مدروسة لا تشير إلى أشياء خاصة ببيئته ولا تعبر عنها، ولكنها تكشف، بالأحرى، عن طبيعة الوسط أو البيئة التي يمكن أن تحفز مثل هذا السلوك. لقد كان خطؤنا هو البحث في بيئة الرجل ووسطه عن هدف نجد بينه وبين إيماءة الرجل قرابةً، بدل أن نحاول القبض على ايماءاته بوصفها العلاقة التي تربطه ببيئته ووسطه. (فرغم أنّا كنا نظنه يؤشر، فقد كان [في الحقيقة] يرقص). فما قد يبدو مجانياً بلا مسوّغ في تصرف هذا الرجل، بعد استبعاده وجعله نائياً عن أي تحفيز «ملموس»، سيتضح، بالمقابل [وبعد وصله بهذا التحفيز « العيني »]، أنه تجربةٌ مُعادة وسلوك محسـوب لممثـل ؛ سيبدو ذلك مجانيا، لا بسبب كونه تلقائيا، بل بسبب كونه غير تلقائي. تظهر وضعية النص المتكافئة، الموضوعة بين التسجيل التاريخي الظواهري والفلسفـة، من خصوصية علاقته بالايديولوجية ؛ إذ أن النص، بوصفه انتاجا لِ « المَعيش »، يُقارب التسجيل التاريخي لكنه يشابه الفلسفة لأنه إنتاج لِ « المعيش »

(1) : إن المرء لسعيدٌ، في هذا السياق، أن يلحظ انسجاما لافتا بين منظور النقد المادي ومنظور السير فيليب سيدني في كتابه اعتذار للشعر Apology For poetry.

المجـرد يستخـدم الشروط الـواقعية الدقيقة. تعالج الفلسفة، بالطبع، المعيش لا بصفته استجابة « تلقائية » أو إدراكا بل عبر معالجة المقولات العامة التي تستبطنه ـ المقولات التي قد تكون ايديولوجية أو غير ايديولوجية، متضافرةً مع الايديولوجية أو غير متضافرة. بهذا المعنى تختلف الفلسفة عن الأدب الذي يعدّ الغاية الأساسية له أن يمنحنا المعيش بالطريقة التلقائية نفسها التي يحدث بها الأخير؛ لكن الأدب يشبه الفلسفة، برغم ذلك، بقدر ما تكون هذه «التلقائية» ظواهرية. يكشف الأدب، كما سأبين لاحقا، عن مقولات المعيش بصورة غير مباشرة؛ إنه ينتج هذه المقولات، بصورة نموذجية، لكي يُخفيها ويُذوبها في «العيني الملموس». (يقدم كتاب بوب Pope مقالة في الانسان Essayon Man بعضا من الافتراضات والاقتراحات التصنيفية، ولكنها تعدّ نصا أدبيا أكثر من كونها نصا فلسفيا، لأن شكلها واستراتيجيتها البلاغية يستقرئان تجربة [بعينها]).

لذا، فإن القول بأن النص « يجعل المجرد ملموسا متعينا » ليس صياغة كافية. لكن، إنـه لأكثـر دقـة أن نقول إن ما أطلقت عليه، مؤقتا، « تجريد » [الوجود] « الواقعي النصي » وفقدانه لهويته (أو هويته المنصوص عليها بصورة اتفاقية خالصة) وتماثله مع أي وجود واقعي تاريخي محدد، هو شيء يقوم بالانتاج؛ شيء مُنتجٌ رغم كونـه نِتـاجـا للتعيين الخـاص للنص من قبـل الأدوات والـوسائل الدالة. تكمن « ملموسية » النص وتعيُّنه في ذلك التعيين الشديد ـ في التركيز المعقد للعوامل العديدة التي تحدده وتجعله متعيِّنا. (عندما يتحدث ماركس في Grundrisse عن «الارتقاء» من المجرد إلى العيني الملموس فإنه يُلغي تقليدا فلسفيا كاملا باستعماله كلمة واحدة فقط). إن النص الأدبي ليعملُ ويسلُكُ وكأنه يصوغ الوجود « الواقعي »؛ الأكثر ملموسية في هذا الوجود (بالمعنى الذي قصد إليه ماركس) لكي يصوغ صيَغ تمثيله؛ أو لنضع المسألة بصورة أخرى، وكأن أكثر محدداته الايديولوجية صرامةً تُحتِّم، بصورة ضدية، بعضا من المرونة والشرْطية في « الوجود الواقعي النصي ». لكننا لم نقل ما قلناه لنقـترح، في النهـاية، أن أي شيء يمكن أن يحدث في النص؛ بل لنشـير إلى أن « الوقائع النصية » مذوّبة ومُزاحة ومكثفة ومُدْمجة بوساطة ضرورات إيديولوجية النص المُهيمنة، وأن هذه الشرْطية قد أصبحت طبيعية بصورة نموذجية. ولكن ينبغي ألاّ نخلط بين مثل هذا التصور والمبدأ الذي ينادي به الشكليون والذي [يدعي] بأن النص ينتخب مثـل هذه « المضـامين » لكي يعزز شكله؛ وكما سأبين لاحقا فإن الأشكال التي تنتخب مثل هذا المضمون هي نفسها منتخبة من قبل ذلك المضمون المنجـز [الـذي ندعـوه] الايديولـوجية. ويمكن أن نجـد مثـلا على سيادة

« الايديولـوجية » في النص وهيمنتهـا على « الوجود الواقعي الزائف » وهيمنة علاقة الانتـاج بينهـما فيما يُطلقُ نمـوذجية الشخصيات والأحـداث في تاريخ الرواية الـواقعية. وما يعنيه الاقتراح الهيجلي بأن هذه الشخصيات والأوضاع تنهض فجأة وتصبح غير قابلة للاختزال، بصورة فردية، وممثلةً تاريخياً هو أن هذه الشخصيات والأوضاع هي نِتاجات مُتعيِّنة ـ أي أنها بإزاحة عناصر « وجودها الواقعي الزائف » المتعـددة ودَمْجها سوف تحوز درجة عالية من الملموسية غير العادية حاشِدَةً العناصر المحدّدة لها معا.

إنـه لصحيح أن بعض النصوص تبدو وكأنها تُقاربُ الوجود الواقعي بصورة أفضل من غيرها. إن مستوى « الوجود الواقعي النصي » في رواية ديكنز البيت المنعزل هو أكثر هيمنة بصورة واضحة منه في غنائية بيرن Burn حبي يشبه وردةً، وردة حمراء. تحاول الأولى أن تلقي الضوء على تاريخ شديد الحضور والتعيّن بينما تستند الأخيرة إلى مرجـع شديد التجـريد. لكن من الواضح أن قصيدة بيرن تُحيلنا إلى بعض صيغ الـدلالة الايدويولوجية أكثر من كونها تُحيلنا إلى هدف واقعي بعينه، فسواءٌ أكان للشاعر عشيقة أم لم يكن فليس هذا شيئا وثيق الصلة بموضوعنا (وهذا ما يصرِّح به ويُلمحُ إليه شكل القصيدة المجرد)، وينطبق هذا بالمثل، وإن لم يكن ذلك واضحا تماما، على رواية ديكنز. ويكمن هذا اللبْس في كون ديكنز يَنْشر صيغا دلالية بعينها (الواقعية) التي تستلزم إبرازا وتقديما أكبر لِ « الوجود الواقعي الزائف » ؛ ولكن يجب أن لا يدفعنا ذلك إلى عَقْد مقارنة مباشرة بين مدينة لندن المتخيلة في الرواية وبين مدينـة لندن الواقعية. تحوز لندن المتخيلة وجودها في البيت المنعزل بصفتها نِتاجا لعملية تمثيل تدل لا على « انجلترا في العصر الفيكتوري » بل على الطرائق التي تدل بها انجلترا العصر الفيكتوري على نفسها. إن الرواية لا تستبدِلُ تاريخا متخيلا بآخر لكي تقدم وتعرض التاريخ الواقعي ؛ و« تاريخها » تاريخ متخيل لأنها تفحص تجربةً ايديولوجية فريدة في التاريخ الواقعي. من المفيد في هذا السياق أن نتعامل مع النص لا بصفته نتاجا للايديولوجية بل بصفته ضرورةً ايديولوجية ـ لا بالمعنى التجريبي، لأن الايديولـوجيات قد وُجِـدت حقا دون أن يكون هناك أدب، بل نظريا، لأن التخييل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الايديولوجية امتلاءً ؛ على ما يُصيِّرُ الايديولوجية ايديولوجية، وهو الشكل الأكثر منطقية الذي تفترضه مثل هذه الصـيرورة التامة. ليس هذا ناشئا، بالطبع، عن كون التخييل [أو الرواية] «غير

صحيح »، وبالتالي فهو وسيلة نقل مناسبة لِ « الوعي الزائف »، بل لأننا، لكي نُعيدَ ترتيب تمثيلات المجتمع الذاتية لنفسه، سوف نصطدم بالحاجة إلى قطع صلة هذه التمثيلات بِ « الوقائع » الفريدة المستقلة ونحررها بتحويلها إلى أوضاع وحالات ستسمح، لكونها متخيلة، بالترتيب والتصنيف، وإجراء التعديلات والاقتصاد والمرونة التي تتبرأ منها إعادة الانتاج المجردة للمعيش اليومي.

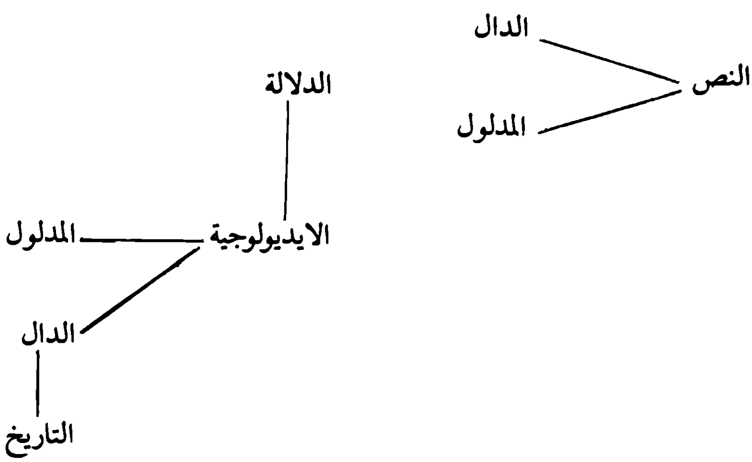
يشكل افتقار النص الأدبي إلى مرجع واقعي مباشر [نُسنِدُه إليه] الحقيقة الأكثر بروزا [فيما يتعلق به] : يشكل ذلك حقيقة كونه خياليا [وهميا] Fictive . ونحن نواجه هنا مشكلات مألوفة ؛ وعلى رأس هذه المشكلات - قضية النصوص الخيالية المهيمنة التي تتضمن مادة حقيقية أو النصوص « الحقيقية » المتفوقة التي تتضمن عناصر خيالية ذات أهمية بالغة. لكن يكفي في الوقت الحاضر القول بأن الخيال [الوهم] هو أهم العناصر المُشكِّلة للنص الأدبي وأكثرها عمومية، وأن هذا لا يُحيل أبدا إلى خيالية حرفية [ووهم بالمعنى الحرفي] لأحداث النص واستجاباته (إذ قد تكون هذه الأحداث والاستجابات صحيحة تاريخيا)، ولكنه يُحيلُ إلى بعض الصيغ التي تقوم بإنتاج مثل هذه المواد. تصير تجربة الشاعر الشخصية « خيالية » عندما تُنْتجُ في شكل شعري - عندما تؤدي صيغة إنتاج بعينها إلى غاية مختلفة، وتعزز شعورنا وتوجه انتباهنا، لا إلى الدقة في رواية السيرة الشخصية أو إلى أهمية التجربة، بل إلى الوظيفة التي تؤديها [السيرة والتجربة] كجزء من بنية من التمثيلات [تُمثِّل] تاريخا أكثر عمومية. (ومن هذه الحقيقة بلا شك، من بين الحقائق جميعا، ينهض المفهوم المتعارف عليه فيما يتعلق بِ « كونية » الفن العظيم). والعنصر المُشكل الأول للصيغة الجمالية للانتاج هو، كما اقترحت سابقا، هيمنة (أو الافراط في هذه الهيمنة) الممارسة الدلالية على المدلول - إذ كلما أصبح المدلول أكثر « تجريدا »، أكثر افتراضية [أكثر ميلا لأن يكون افتراضيا] أو فعلياً أكثر أصبحت الممارسة الدلالية، تبعا لذلك، أكثر بروزا وجلاءً. فما يمكن أن يُعدّ، إصطلاحيا، خطابا أدبيا « نموذجيا » - على الأقل ما يظن عادة أنه كذلك : أي الخطاب « الشعري » - يتصف بمثل هذا « التشوش » في العلاقات المعيارية بين الدال والمدلول [واضطرابها]. ويؤدي هذا الاضطراب والتشوش إلى تركيز الانتباه على الممارسة الدلالية نفسها والتشديد عليها بحيث يُنتج ذلك، من منظور الشكلانيين، « تغريب » التجربة. ولا تنطبق هذه الحالة على أنواع الخطاب الأدبية جميعا. إنها ليست صحيحةعلى سبيل المثال، بالنسبة للغة المُغرقة في واقعيتها أو المغرقة في طبيعيتها. لكن اللغة « الشعرية » تُميط، رغم

ذلك، اللثَامَ عن العلاقة بين الدال والمدلول، وإن كان ذلك بصورة أقل وضوحا، في النص الواقعي أو النص الطبيعي [وهي علاقة مشتركة توجد في النصوص جميعا].
وأقصد، ببساطة، القول أن عبارة مثل « أنت لازلت، عروس الهدوء غير المغتصبة »، تخص بصورة بديهية، الخطاب الأدبي، بينما قد تخص عبارة مثل « وبعد قليل خرجت وتركت المستشفى عائدا، مشيا على الأقدام، إلى الفندق تحت المطر » الخطاب الأدبي أولا تخصه بناءً على السياق [الذي تجيء فيه]. إن كلا العبارتين تخصان خطابا أدبيا يفتقر إلى مرجع واقعي محدد ؛ لكن في الحالة الأولى ينقش هذا الغياب نفسه في كل حرف من حروف النص، لأنه يصرح بافتقاره إلى غاية واقعية ويؤكد على ذلك في صُلب عناصره الداخلية غير المتجانسة، ويزدهي باستقلاله النسبي عن الواقعي في بنيات مُقْتَرحه الشكلية. إن البلاغة الشديدة لِ « الشعري » هي ما يُلْمِعُ الى نوع من الصمت. « يتظاهر » النثر الواقعي، بالمقابل، بامتلاكه مرجعا واقعيا محددا في كل جملة من جمله فقط لكي ينزع القناع عن دعواه بأنه خطاب مكتمل (الرواية). إن « الشعري »، بهذا المعنى، هو حقيقته المُخفاة، وهو يعرض عبر بنياته النووية micro – structures السمة البنيوية المرئية macrostructural للعمل الواقعي. ليست العلاقات الأدبية بين الدال والمدلول معَطاة، بصورة نهائية، بوصفها علاقات مطلقة غير متغيرة. بالضد من ذلك، فإنها تنزاح وتتحول استجابة لتحديدات الايديولوجية الجمالية كما يبرهن رولان بارت بالنسبة لفترة محددة من تاريخ الأدب الفرنسي في كتابه **درجة الصفر للكتابة**. لربما « يقود » النص دوّاله لكي يشوهها جذريا، ولكي يباعد مدلولاتها ويغرّبها ؛ ولربما يكبح، بصرامة، مثل هذا التجاوز في انسجام واضح متواضع مع المنطق [الذي يقوم عليه] « محتواه ». لكن يجب أن لا نخطيء في قراءة هذا التباين الجمالي باعتباره تباينا سياسيا [فنقول] إن النص الأول هو، بالضرورة نص تقدمي والنص الثاني « رجعي » بصورة حتمية. لربما يمنح التغريب حياة جديدة لايديولوجية ذات غايات رجعية، ويمكن أن نحكم على النص « الشفاف [الواضح]» المُمْتثل [الخاضع لهذه الايديولوجية]، جزئيا، في ضوء هذه [الايديولوجية] التي تكيفه وتطابقه معها. ولكن هذا التباين مضلل وخادع، على أية حال، إذا كان يقترح أن بعض النصوص تُباعد، حقا، غاياتها بينما تقوم نصوص أخرى بتكييف هذه الغايات. إن كلا العبارتين وصف استعاري لآثار جمالية متبادلة : إنهما لا تُمَفْصِلان علاقة عامة متغيرة بين النص والايديولوجية والتاريخ. لا نص، بصورة حرفية، « يكيف نفسه مع محتواه »، يلائم دوّاله مع بعض المدلولات

المتميزة عنها ؛ وما نحن بصدده [هنا] ليس العلاقة بين النص ومدلول منفصل عنه بل العلاقة التي تربط الدلالة النصية (وهي « الشكل » و« المحتوى » كلاهما معا) وهذه الدلالات المتخللة التي ندعوها بالايديولوجية.

لكن ليست هذه العلاقة من النوع الذي يمكن قياسه بالدرجة التي يقدم بها دلالاته علانيةً، رغم أن هذه الممارسة ربما تنتج في نصوص بعينها علاقة مميزة بالايديولوجية ولربما تنتجها هذه العلاقة. ولنعيد القول فإنه حتى النص « النثري » يعيد انتاج ـ وإن لم يكن ذلك بدقة واتقان ـ هيمنة الدال على المدلول التي تعرفها القصيدة. إنه يعيد إنتاجها ببنيتها الكلية ـ بتوزيع عناصره الداخلي المتسم بدرجة عالية من الاستقلال النسبي الممكن، فقط، لأنه لا يمتلك أي مرجع واقعي محدد.

ويظل بحاجة إلى حل [هنا] غموضٌ بسيط يتعلق بها يشكل « مدلول » العمل الأدبي. إن المدلول ضمن النص هو ما دعوته « الوجود الواقعي الزائف » ـ الوضعَ المتخيَّل الذي [كُتِبَ] « عنه » النص. لكن لايمكن الربط بين هذا الوجود الواقعي الزائف والوجود التاريخي بصورة مباشرة ؛ إنه، بالأحرى، أثرٌ أو مظهر من مظاهر العملية الدلالية للنص بكليتها. وما تدل عليه هذه العمَلية الكلية هو الايديولوجية، التي هي نفسها دلالة على التاريخ. ويمكن توضيح العلاقات التي نحن بصددها هنا عبر هذا التخطيط البسيط :



إن « تشوش » العلاقة بين الدال والمدلول في الخطاب الأدبي « النموذجي

تماما » هو أثرٌ لعلاقة ذلك الخطاب بكليته بالايديولوجية. ويعود ذلك إلى كون مواد النص ايديولـوجية أكثـر من كونها تاريخية ـ لأن النص يوجد، إذا جاز التعبير، في « الفجوة » التي يصنعها بين نفسه وبين التاريخ ـ إلى كونه يفتقر إلى مرجع واقعي محدد، ولأنه يكشف عن ذلك الافتقار في الاستقلال النسبي لتَبَنْيُنِه Structuration. يكشف النص « الشعـري » عن نفسـه بسبب اللاتجانس [القائم] بين الدال والمدلول حيث يبدو غياب غاية تاريخية ملموسة واضحا وبيّنا في الهيمنة البالغة للعملية الدلالية على « الوجود الواقعي الزائف ».

لكن لنكن أكثر دقة فيما يتعلق بالايديولوجية التي يشتغل عليها النص والعملية [التي يتحقق] بها هذا الشغل. وصياغة المسألة بهذه الطريقة تعني تجنب التزييف والتضليل لأن النص، كما سأجادل لاحقا، لا يتقبل مواد ايديولوجية خارجية غريبة عنـه. إن الايديولـوجية توجـد قبـل النص ؛ ولكن ايديولوجية النص تعرّف تلك الايديولوجية وتحددها وتعمل عليها وتقوم بتشكيلها بطرق، لنقل، إنها لم تحدد سلفاً من قبـل الايديولوجية نفسها. ليس لانتاج الايديولوجية الخاص، الذي قد ندعوه « ايديولوجية النص »، أي وجود قبلي : إنه متماثل مع النص نفسه. وما نحن بصدده هنا هو، حقا، علاقة مزدوجة ـ ولا نقصد، فقط، العلاقة المحددة موضوعيا بين النص والايديولوجية بل (وبصورة متواقتة) تلك العلاقة كما هي معروضة « ذاتيا »، كما هي محجوبة ومخفاة من قبل النص نفسه، كما هو ملمّحٌ إليها وكما هي معمّاة وملغّزة. إن كل نص يُظهر ضمنياً علاقته بمواد وجوده القبلي مقترحا المسافة بين وجودها ووجوده (التباين بين ترولوب Trollope ومالارميه). وليست هذه العلاقة مفردة ووحيدة، بالضرورة : فلربـما يعبّر العمل عن اعتماده على العناصر السابقة لوجوده في بعض عناصره [المكونة] لكي يؤكد، فقط، على الاستقلال الخالص لعناصر أخرى.

تقـدم الايديولـوجية « النصية ـ القَبْلية » نفسهـا في العمـل بوساطة أشكال متنوعة : بوساطة « اللغة العادية المألوفة »، و الرمز والاصطلاح المتعارف عليهما، وعبر شيفرة الادراك الحسي وعبر نتاجات صُنعية أخرى. إنها تعرض نفسها أيضا في أشكال أكثر إتقانا في الصياغة : أي في هذه الصيغ الجمالية والسياسية والأخلاقية وغيرها من الصيغ الخاصة التي ربما تتخلل في الحال، « اللغة العادية » ولكنها، في الـوقت نفسـه، تنبثق [من هذه اللغـة] بوصفها بلورة استثنائية متميزة للمعنى. وينبغي أن لا نغفـل عن أن العمل قد ينجز علاقة مباشرة، نسبيا، مع مثل هذه الصيغ. صحيح أن الايديولوجية عادة ما تقدم نفسها في النص بوصفها « حياة » لا

بوصفها مقولات، بوصفها المادة الخام الفورية لتجربة لابوصفها نظاما من المفهومات. لكن معظم [النتاج] الأدبي للعالم المسيحي Christendom والكلاسيكية الجديدة والستالينية يسمح للايديولوجية بالدخول في النص بشكل « خالص وصافٍ » نسبيا مكررة [أي الايديولوجية] فئاتها بطرق تحررها، إلى حد ما، من التماس مع « المعيش ». في مثل هذه الحالات يمكن أن نلاحظ علاقات مباشرة غير معتادة بين :

1 ـ مقولات ايديولوجية « عامة ».

2 ـ خطابات ايديولوجية « عامة ».

3 ـ مقولات ايديولوجية جمالية.

4 ـ خطابات ايديولوجية جمالية.

5 ـ [وأخيرا] النص.

في نموذج أدب [العهد] الستاليني، على سبيل المثال، تمتلك المقولات الجمالية (الواقعية الاشتراكية) علاقة مباشرة متميزة مع « الايديولوجية العامة » منتجة صيغا من الخطاب الجمالي يبدو، تماما، وكأنه يحاكي الصيغ الايديولوجية « العامة ». لكن، وحتى مع مثل هذا العمل، فلا يمكن القول باختزال [الوجود] النصي إلى خطاب ايديولوجي. إن المقولات الايديولوجية تنتج سلسلة من الدلالات الايديولوجية التي تشكل مواد النص الفورية ؛ ويمكن أن نرى في هذه الدلالات « إنتاجا » عينيا لمقولات ايديولوجية. إن دراسة النص هي دراسة انتاج مثل هذه المقولات المنتجة ـ تحليل للانتاج الايديولوجي المرفوع للقوة الثانية. في العمل الايديولوجي « الخالص » نسبيا تُنْتِجُ الخطابات لكي تظهر بوصفها « معكوس » المقولات التي أوجدتها. وينبغي أن لا يفهم [هذا الكلام] في ضوء النموذج الهيجلي باعتبار النص يقوم بـ « كونَنَة »[1] مواده، مكتشفا العام في الخاص ؛ إذ لا يبوح العمل بإيديولوجيته بـ « رفعه » الخاص إلى مرتبة العام، ولكنه يفعل ذلك عبر الخصوصية الفائقة لعملياته ـ عبر مجموعة دقيقة من التحولات والانحرافات التي تنتج أثر فعل « المحاكاة » البسيطة.

هناك نصوص أخرى، على كل حال، تكون فيها المواد المختارة لتَناسِبَ الانتاج وتُلائِمَه هي، بوضوح تلك المواد « الفعالة » [التي تمتلكها] الايديولوجية ـ كما

(1) : من كون. Universalising.

أفرزتها التجربة الفورية بصورة تلقائية وكما [شَكّلها] «لا وعي» بنية المقولة. تأتي، الايديولـوجية إلى النص، هنا، بصورة فعّالة جداً جاهزةً [للدخول] في عمليات التحويل النصية. إن العلاقة بين العمل الأدبي و« اللغة العادية »، هنا، ذات دلالة عظمى على الشخصية الايديولوجية. بعيداً عن مثال الأعمال التي تكون فيها العلاقة مع اللغـة العـادية علاقـة نفي مبـاشر ـ مثـل تلك الأعـمال المكتـوبة بلغة الطبقة الاستعمارية الحاكمة الغريبة ـ يمتلك كل نص بعضاً من علاقة مع خطاب مجتمعه العام. ولكن هناك فَرْقاً واضحا بين النص الذي يبدو وكأنه يعيد إنتاج هذا الخطاب (إنه « يبدو »، وهذا اصطلاح وتقليد أيضا ـ إذ ينبغي أن نتعلم كيف نقرأ مثل هذا النص) وبـين العمل الذي تقوم أدواته بتحويل مثل هذا الكلام بصورة جذرية. ولكن ليست المسألة هي مسألة اللغة بمفهوم ضيق : إذ أن قولنا إن كل شيء يحدث في النص هو شيء يحدث بوسـاطة اللغة مساوٍ لقولنا بأن كل شيء يحدث في العالم يحدث بمشيئة الله. إن مثل هذه العبارة يمكن إلغاؤها تماماً دون أن يؤثر ذلك على الوضع أبداً. تشير الأدوات اللغوية في سيدتي الجميلة وفي يقظة فنيغان إلى طقم من تحولات « الخـطابـات » الايديولـوجية بالمفهـوم الـواسع للكلمـة ـ [تحولات في] الادراك والافتراضات وعمليات الترميز. يُتوصل، هنا، وبفضل عمل الايديولوجية الجمالية، إلى انتاج مقولات ايديولوجية كانت قد انتجت سابقا ؛ ويمكن الادعاء بأنه ضمن هذا الانتـاج المـرفـوع للقـوة الثانية، تتحقق العلاقة الصحيحة بين النص والايديولوجية. وينجز النص، عبر وسائله وأدواته الشكلية، علاقة تحويل بينه وبين الايديولوجية مما يسمح لنا بادراك المُحيط المُخفى عادة الذي تنبثق منه الايديولوجية.

يجادل لوي التوسير، انطلاقاً من هذا المنظور، قائلًا في مقطع شهير من كتابه لينين والفلسفة :

« أنا لا أَعُدُّ الفن من الايديولوجيات ولا أضعه بينها، رغم أن الفن ذو علاقة متميزة وخاصة مع الايديولوجية... لا يمنحنا الفن (أعني الفن الأصيل لا الأعمال ذات القيمة المتوسطة أو العادية) معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ لذا فإنه لا يحل محل المعرفة (بالمعنى والمفهوم الحديثين : المعرفة العلمية)، لكن ما يمنحنا إيّاه يظل، برغم ذلك، محتفظاًبعلاقة محددة خاصة مع المعرفة. ليست هذه العلاقة علاقة تماثل بل علاقة اختلاف. دعوني أشرح ذلك. أنا أعتقد أن خصوصية الفن وفرادته هي أنه «يجعلنا نرى»، « يجعلنا نحس » بشيء ما يُلمح ويشير مداوره إلى الواقع... إن ما يجعلنـا الفن نراه... هو الايديولـوجية التي وُلد الفن منها، ويستحم في

مياهها، الايديولوجية التي يحرر الفن نفسه منها بوصفه فنا ويُلمِّح [في الوقت نفسه] إليها. . . يعطينا بلزاك وسولجنتسين « منظورا » للايديولوجية التي يُلمِّح إليها عمل كل منهما ويتغذى منها على الدوام، منظورا يقتضي ضمنا تراجعاً، تباعداً داخلياً عن الايديولوجية ذاتها التي تصدر عنها رواياتهما. إنهما يجعلاننا « ندرك » (لا أن نعرف)، بصورة من الصور، من الداخل الايديولوجية الخاصة التي تُقيد كلًّا منهما. . . »[2]

إن العرض [السابق] عرضٌ موحٍ وغني بالاقتراحات [ولكنه] غير كافٍ بصورة جذرية. في [عرض ألتوسير] هناك إلتباس ملحوظ [في معنى] « الواقعي » و« الأصيل »، وغموض شديد كما هو الحال في مفهوم لوسيان غولدمان عن النص « الصحيح » Valid text. في كلا الحالتين يُدْرَجُ حكمٌ قيمي (أو أنه يُنْتَزَعُ)، بصورة غير شرعية، فيما يزعم أنه تقييم علمي لأشكال الفن. إذ هل تشكل العملية الموصوفة هنا عنصراً من عناصر « الأصالة » الجمالية أم أن هذه [الأصالة الجمالية] تَنْتُجُ بالضرورة من أعمال تحتاج « أصالتها » إلى التقييم بوساطة معايير أخرى لم تفحص بَعْدُ ؟ هل العمل « واقعي » لأنه يسمح لنا بأن ندرك الايديولوجية التي يستحم في مياهها ؟ وعلى أية حال كيف يكون هذا حكماً جمالياً ؟ هل التبعيد distan-tiation أثر لقيمة ذات عوامل محددة أخرى ؟ وكيف يمكن، بالضبط، التوصل إلى مثل هذا التبعيد ؟

يطوِّر بيير ما شريه Pierre Macherey هذه [المقولة] الجدلية إذ يقترح أن هذا الأمر هو أثر ونتيجة للشكل الذي يهبه النص للايديولوجية[3] ؛ ولكننا إذ نترك الأمر كذلك سنقف مُدانين بالشكلية. ليست الحقيقة كلها [كامنةً] في كون علاقة النص بالايديولوجية متأثرة بصورة فعّالة بأشكال [النصوص]. يبدو ألتوسير وماشريه وكأنهما يبغيان إنقاذ النص وإعتاقه من عار [الخضوع] لما هو ايديولوجي صرف ؛ ولكنهما في المقاطع المقتبسة لا يفعلان ذلك إلّا عبر الالتجاء إلى لغة مجازية غامضة (« يلمِّح »، « يرى »، « تراجع ») تضفي قيمة بلاغية، فحسب، على التمييز بين « التبعيد الداخلي » والمفاهيم [التي تقول] بسمو الفن على الايديولوجية. ويبدو هنا وكأنه ينبغي للجمالي أن يسلم به كحالة متميزة وخاصة، ولكن بأسلوب معقد غير مباشر. إذا كان الفن « الواقعي » لا يعد من بين الايديولوجيات، فهل يعد، إذن،

(2) : لينين والفلسفة. لندن. 1971. ص ص : 203 ـ 204

(3) : عن نظرية للانتاج الأدبي. باريس. 1974. ص ص : 77 ـ 83.

حقلا إستثنائيا متميزا في التشكيلات الاجتماعية مُضافا إلى المقولات [التشكيلات] التي ميزها ألتوسير أي : مقولات الاقتصاد، والسياسة، والايديولوجية، والعلوم ؟ سيبدو ذلك، حقا، تمييزا هاما استثنائيا معقولا - ولربما نظنه مفرطا - نضفيه على الفن. والحقيقة أن ماشريه، بشكل خاص، مدفوعٌ إلى موقعه الشكلاني الظاهري بسبب من منطق نظرته إلى الايديولوجية نفسها. فإذا تحدثنا عن الايديولوجية بوصفها « وهما » (حسب عبارة ماشريه) فلسوف تقترب [الايديولوجية] من حقل المعرفة بفضل إخراج شكلي فقط. ولكن إذا لم تكن الايديولوجية معرفة فهي ليست وهما خالصا أيضا. إن النص يحقق علاقته مع الايديولوجية بوساطة أشكاله، ولكنه يفعل ذلك بناءً على شخصية الايديولوجية التي يعمل عليها. إن شخصية الايديولوجية، مقترنةً مع العمليات التحويلية للأشكال الأدبية التي تنتجها وتخوّل لها أن توجد، هي ما يحدد الدرجة التي يمكن أن تجعل النص يتوصل إلى إدراك متميز أو إدراك تافه وباطل. لم يَنْسِبْ انجلز، فَحسب، إدراك بلزاك الصحيح، كما لم يَنْسب لينين إدراك تولستوي أو تروتسكي إدراك ماياكوفسكي، إلى وظيفة الشكل الموحية والمُدْرِكة للواقع، وذلك بصورة متضمنة في النص نفسه. إن العملية [التي ينجزها] النص هي العملية التي تنتج الايديولوجية بوساطتها الأشكال التي تنتجها محددةً، بصورة عامة، كلا الأدوات والأجهزة التي تعمل عليها وطبيعة العملية [التي تعمل] نفسها. صحيح أن النص، حين ينتج الايديولوجية، يمنحها شكلا، ولكن ذلك الشكل ليس اعتباطيا كما قد يقترح ماشري في مناقشته بأن النص « يعطي الايديولوجية شكلا ». وبالتأكيد، فإن هذا التحديد ليس تحديدا صارما ودقيقا لأن الايديولوجية نفسها قد تنتجها أشكال أدبية متنوعة ؛ ولكنها، برغم ذلك، سوف تُمكِّنُ سلسلة من الأشكال [من فعل ذلك] ولن تمكن أخرى. تعرض « المواد » التي يعمل عليها النص، دائما، نفسها بِ « شكل » معين، كدلالات مرتبة ومنظمة، بدرجة أكثر أو أقل من التماسك والالتحام، مما يشكل، جزئيا، ما يدعوه فريدريك جيمسون « المنطق » الذي يتوفر عليه محتوى النص(٤) . ولا يعني هذا، بالطبع، وكأن الشكل يتغلب على نقصان الايديولوجية - وهو افتراض موازٍ للفرضية النقدية البرجوازية التي تقول بأن الفن يُنظِّم « عماء » التجربة. إن الايديولوجية تشكيل متماسك نسبيا، مما يحدد، بصورة واسعة، هذه التعريفات البنيوية وتوزيعات المعنى التي أطلقنا عليها اسم الشكل الأدبي ؛ لكن أشكال النص، ليست، من ناحية أخرى، مجرد ظواهر

(٤) : أنظر كتابه « الماركسية والشكل ». برنستون. 1971. ص ص : 327 - 340.

ثانوية مصاحبة لِ « المحتوى » الايديولوجي. لشكل المحتوى الايديولوجي ـ البنية المقولاتية Categorial للمعضلة الايديولوجية ـ أثرٌ محدد وفاعل، عامةً، لا على النوع فقط بل على شكل النص أيضا، لكن شكل النص نفسه ليس، بالطبع، متماثلا مع نوعه [الأدبي] : إنه، بالأحرى، إنتاج متفرد لهذا النوع.

إذا كان ممكنا للعمل الأدبي أن يُرى بوصفه إنتاجا ايديولوجيا مرفوعا للقوة الثانية فمن الممكن أن نرى كيف يمكن لهذا الانتاج المزدوج أن يلغي نفسه، جزئيا، يعكس ذاته ويحولها إلى [الوضع] الذي يمكن قياسه ومُعايَرته بالمعرفة. إن النص يكشف، في انتاجه تمثيلاتٍ ايديولوجية وبشكل متميز حادٍّ ومحكمٍ ومتماسكٍ، المقولات التي انتجتها هذه التمثيلات. ولربما يكون تعبير « الكشف » تعبيرا مضللا هنا، إذ لا يعرض كل نص مقولاته الايديولوجية على السطح : إن وضوح هذه المقولات وظهورها يعتمد على صيغ النص الدقيقة التي يعمل عليها وعلى طبيعة هذه المقولات نفسها كذلك. [لكن] حقا إنه في معظم الأعمال الأدبية يكون حجب المقولات الايديولوجية و« جعلها طبيعية » وتذويبها في تلقائية المعيش أثرا للصيغ المُنتجة. بهذا المعنى، فإن ما تفعله الايديولوجية للتاريخ يرفع العمل الأدبي للقوة الثانية إذ يقوم بانتاج الدلالات، التي يجعل التاريخ نفسه بوساطتها طبيعيا، جاعلا إياها طبيعية ؛ لكن العمل يكشف في الوقت نفسه (للنقد، إن لم يكن للنظرة المتفحصة العارضة) كيف أن هذه الطبيعية هي أثرٌ لانتاجٍ بعينه. إذا كان النص يَعرض نفسه باعتباره « طبيعيا » فإنه يُظهر نفسه باعتباره حيلة وبراعة مشيّدة ومبنية ؛ وفي وسط هذه الثنائية يمكن أن نتبين علاقته بالايديولوجية.

من الضروري، إذن، أن نفحص معا تشكيلين أساسيين متبادلين فيما بينهما : طبيعة الايديولوجية التي يعمل عليها النص والصيغ الجمالية لذلك العمل. لربما يعمل النص على ايديولوجية تتضمن عناصر واقعية و « يذوّب »، في الوقت نفسه، هذه العناصر، كليا أو بصورة جزئية، بوساطة الأسلوب الذي يعمل به. بعكس ذلك، قد تتحول ايديولوجية « فقيرة » بصورة ملحوظة، بوساطة الأشكال الجمالية، إلى شيء يقترب من المعرفة. وهناك أوضاع أكثر تعقيدا يمكن أن تنشأ أيضا. ولربما يقول المرء، على سبيل المثال، إن قصيدة مثل **الأرض الخراب** تصدر عن إشكالية « خصبة » أكثر امتلاءً بالاحتمالات، وذلك بسبب الاسئلة المعقدة والواسعة المدى التي تستطيع طرحها، وهي بذلك أغنى من الشعر الجورجي، مثلا، لكن هذه الطاقة الاحتمالية العالية « مُجمَّدة » أو مكبوتة نتيجة للأثر الخاص [الذي تلعبه] أشكالها

الأسطورية. لكن، لربما يمكن الادعاء بأن هذه الأشكال تلازم الاشكالية نفسها وأن أدوات القصيدة المشوشة التجريبية هي ما يقوم بتحويل تلك الاشكالية إلى إدراكات تقع خارج مجالها. إن الايديولوجية وصيغة الانتاج الجمالية هما تشكيلان معقدان، بصورة نموذجية، ويمكن أن تنشأ علاقات تناظر وتعارض خاصة وعديدة بين عناصرهما.

إن جانباً آخر من جوانب ضعف الصيغة الألتوسيرية هو ما يمكن أن ندعوه [الموقع] المركزي للمستهلك. إذ يبدو [في صيغة ألتوسير] وكأن القارىء هو الضامن النهائي لصحة النص ـ كأن « ذاتنا ؟ » هي التي « ترى » الايديولوجية التي « يسبح » فيها العمل و« تحس » بها مما يضمن « موثوقية » العمل. صحيح أن العمل نفسه هو ما ينتج مثل هذا الأثر ؛ ولكن لأن آليات هذه العملية قد تركت دون فحص فقد انتقل التركيز لينصب على « استجابة القارىء ». لقد صينت الإشكالية الانسانية الليبرالية بشكل مختلف : إن ما يتكشف لنا الآن هو الايديولوجية بالضبط في لحظة التبصر والإدراك البالغين لا الواقع. وبالتأكيد فإن من الضروري هنا أن نعود إلى العملية المنتجة للنص نفسه. لقد اقترحت أن النص الايديولوجي « الخالص » نسبياً يُنتج خطابات ايديولوجية لكي « يُعيدها » إلى المقولات التي تسببت في ظهورها. لكن علاقات أخرى بين النص والايديولوجية ممكنة أيضا : إذ لا مجال هنا للحديث عن علاقة تاريخية ثابتة غير متحولة. إن نصوصاً أخرى قد تنتج خطابات ايديولوجية لكي تعرض درجات متباينة من الصراع الداخلي والاضطراب ـ اضطراب انتجته تلك الازاحات والتحولات الايديولوجية المفروضة على النص بقوة الضرورة لكي تصل، وَفقًا لقوانين إنتاجها الجمالية، إلى « حـل » لهذه المشكلات. في مثل هذا النص فإن التساوق النسبي للفئات الايديولوجية يُميط اللثام عن وجهه ليظهر في شكل كتمان يكشفه انعدام التساوق في النص والتشوش الدال الذي ينضم في محاولة لايجاد « حل » لهذه المشكلات.

ولكن من الضروري أن لا نفهم كلمة « حل » فهماً حرفياً هنا. إنني لا أعني هنا بـ « الحل » جواباً محدداً لسؤال واضح، إذ أن هذا الأمر ليس [محل اهتمام] أدب الحداثة وأدب ما بعد ـ الحداثة بصورة ملموسة. ولكن بتعبير أقل حرفية، فإن كل نص يمكن النظر إليه بوصفه « مشكلة » تتطلب « حلا » ؛ والعملية التي يقوم بها النص هي نوع من حل المشكلة. لنقل، إن كل نص يفترض وضعا أوليا ابتدائيا ويخضع هذا الوضع، تاليا، إلى التحول ؛ إذ في كل نص يحدث شيء ما. وهذا

واضح تماماً وبَيِّنٌ في الأدب الحكائي، وهو البنية التعبيرية البسيطة أ ـ ب ـ حـ حيث تتـدخـل ب لتقوم بتحويل أ إلى حـ ؛ ولكن هذا الأمر يصدق حتى بالنسبة إلى الأعمال غير الحكائية بل إنه ليصح في حالة القصيدة التصويرية imagist المُحكمة البناء. إنني أعني بِـ « المشكلة » العنـاصر المعـطاة الأولى للنص، التي سيُصنع منها شيء ما ؛ ويُصـــور هذا الصنـــع، بوصفـه تعـاقبيا diachronic ، في نصـوص بعينهـا فقط (النصوص الحكائية بصورة خاصة). إن العناصر المعطاة الأولى للنص لا تحتاج أن تكـون أولى زمنيا ؛ وحتى لو كانت كذلـك، فإن هذا هو المؤشر الشكلي أو العام فحسب لحل مشكلة وهو جوهريا تزامني Synchronic . إن البنية الحكائية في توم جونز Tom Jones تُحوِّل وضع توم الأولى (البدئي) في قصر الفردوس إلى سلسلة من الأحداث والوقائع التي « يعاد حلها » عندما تصل « الأحداث » إلى وضع قارّ.
لكن هذا المحـور التعاقبي ليس أكثر من مؤشر لحل « تزامني » لبعض الصراعات الايديولـوجية المستمـرة في الـوجود (الحرية / السلطة، الإخاء / المراتبية، العناية الالهية / التـدبـر والحكمـة وهكذا) وهي ما يقترح في نصوص معاصرة لها زمنيا ـ مقـالات بوب في الأخلاق Moral Essays ، على سبيل المثال ـ شكلا « تزامنيا » بصورة مباشرة. ولا نريد أن نجادل هنا ونقول إن المحور التعاقبي عارضٌ، فحسب، ومستــوى ظاهـــري خالص في النص ؛ بالمقـــابـل، فمن الـدال ايديولـوجيا أن « المشكلة »، في وضع بعينه، يجب أن « تقاس زمنيا »، أن تُسلْسَلَ وتُنَظَّم. لكن « المشكلة » و« الحل مُعطيان متلازمان دائما بوصفهما وصفين متبادلين لصيغ اشتغال العمل [الأدبي] على ايديولوجيته. ولا يوفر النص، بالضرورة، جوابا محددا لسؤال بعينه ؛ لأن طبيعة « عدم وجود حل » دالة كطبيعة « وجود حل » كما لا يفتقر أي نص إلى حل كنـوع من التوقف [والانتهاء] فحسب : فإذا كان للنص أن يكون نصا « نهائيا » [مكتملا] ـ إذ ليس هناك من حل آخر لأن كون النص مكتملا هو جزء من تعريفه ـ فإن على « عدم وجود حل » أن يكون دالا. وما يزال « عدم وجود حل » موضع خلاف أكثر من غيره ـ وهو يتحدد (عدم وجود حل) بالطريقة التي طرحت بها « المشكلة ». بهذا المعنى، فإن كل نص هو جواب سؤاله الخاص حيث يقترح النص على نفسه مشكلات من النوعية التي يستطيع حلها أو يتركها بلا حل دون حاجة إلى استجواب عناصر إشكاليتها، بصورة جذرية. إن المشكلة والحل [عنصران] متزامنان، بمعنى أن النص يعمل على مواده لكي يطرحها، منذ البداية، في شكل قابل للحل « (أو شكل غير قابل للحل بصورة مقبولة) وذلك في محاولته الفعلية

لايجاد حل. ولذا فإنه لذو أهمية أن نقرأ النص بالعودة إلى الوراء backwards ، إذا جاز التعبير، لنفحص طبيعة « مشكلاته » في ضوء « الحلول » [التي يقدمها]. فإذا أُعطينا العناصر الأولية للعمل فباستطاعتنا تكوين نماذج ل «حلول» ايديولوجية مسموح بها ؛ وهذا واحد من المعاني التي يمكن أن يفيد بها القول إن العمل «يحدد نفسه». في وضع أكيد من العلاقة بين الايديولوجية «الجمالية»، تكون تبديلات، بعينها، بين العناصر النصية، ممكنة : فإذا افترضنا وجود عنصر أ [مثلا] فإن النص سوف يحتل موقع ب أو موقع حـ لاموقع ص [مثلا]. إنها، حقا، صفة النص المزدوجة [الثنائية] الناشئة عن هذا [الوضع] - ففي تأليفها وجمعها بين الارجاء وتعليق [القارىء] Suspense والمنطق الداخلي، الانفتاح والانغلاق، اللعب الحر [غير المقيد] والاستقرار [واللعب المقيد]، بين المؤقت والنهائي الحاسم، تُقيمُ التجربة المُشخصة المميزة للقراءة.

من المهم هنا أن نقبض على عمق العلاقة بين « الايديولوجي » و« الجمالي ».
إن النص لا « يختار » الصراعات الايديولوجية لكي « يحلها » جمالياً لأن شخصية هذه الصراعات نفسها قد حددت، بإفراط، بوساطة الصيغ النصية التي انتجتها. لربما تنتج صيغة النص في حل صراع ايديولوجي بعينه صراعات نصية - على مستويات أخرى في النص، على سبيل المِثال - مما يحتاج بدوره إلى « معالجة ». لكن العمل هنا، يقوم بِ « معالجة » صراع ايديولوجي بدعوى حل مشكلة جمالية محددة، ولذلك فإن عملية حل مشكلة النص ليست متعلقة، إطلاقاً، بمرجعيتها التي يمكن إسنادها إلى معضلات إيديولوجية محيّرة سابقة الوجود. إنها، بالأحرى، شأن يتعلق بتقديم الايديولوجية لنفسها في شكل « جمالي » أو عكس ذلك - أي [في تقديم] حل جمالي لصراع ايديولوجي ينتج بدوره مشكلة جمالية تتطلب حلاً ايديولوجيا، وهكذا. ليست المسألة بسيطة إلى الحد الذي [يمكن القول فيه] إن الايديولوجية تُزوِّد النص بالـ « مواد » من أجل عملياته الجمالية الشكلية [والتشكيلية] ؛ إن المعالجة النصية هي، بالأحرى، تمفصل متبادل معقد للاثنين [الايديولوجية والنص]، حيث تعرِّف الصيغ الجمالية المشكلات الايديولوجية وتحددها لكي تستطيع الأخيرة مواصلة إعادة إنتاج نفسها، ولكن ذلك لا يحصل إلّا ضمن حدود وموضوع المشكلات التي يقررها التعيين المُفرط، الخاص بها، للايديولوجي. وهذه حالة من الحالات التي تكون فيها عمليات الصراع وحل الصراع متزامنة أكثر من كونها متعاقبة. إن كل عبارة وكل صورة في النص، إلى الحد الذي تكون فيه محددة من قبل [النص] كاملاً وتؤثر في

تحديد [النص] بكـامله، إلى الحد الذي تكون فيه نِتاجا ومنتجة، الرحيلَ وغايةَ الـرحيل، هي، في الآن نفسه، « الجواب » و« السؤال »، [إذ] تحشد إمكانيات جديدة للصراع في اللحظة نفسها التي تحمل على عاتقها عبء « الحل » المؤقت. لربما نقول، إذن، إن النص، بهذا المعنى «يُنتـج نفسه» - ولكنه يُنتج نفسه في علاقة ثابتة مع الايديولوجية التي تسمح له [بامتلاك] مثل هذه الاستقلالية النسبية، بحيث يكـون هذا التـطوير والاحكـام والتـوسيع elaboration واستعادة الخطوط الخاصة بمعانيه هو، في الوقت نفسه، إنتاج إيديولوجية مُحدَّدَة. لربما يقول المرء، أيضا، إن علاقـة النص بنفسـه علاقـة إشكـالية لأنها، في الـوقت نفسه، علاقة بمشكلات ايديولوجية بعينها. لذا، فإن النص لن يكون، أبداً، منسجما مع نفسه، لأنه لو كان كذلك فلن يكون لديه ما يقوله على الاطلاق. إنه، بالأحرى، العملية التي يصيرُ فيها منسجماً مع نفسه - المحاولة التي يقوم بها لكي يتغلب على مشكلة نفسه، وهي مشكلة أنتجتها حقيقة كون النص نفسه إنتاجا لِ « حل » ايديولوجي أكثر من كونه انعكاساً [لهذا الحل].

لربـما يكـون مفيداً أن نعـود مرة أخـرى، عند هذه النقطة، إلى عمل بيير ماشريه. يَدّعي ماشريه أن الأعـمال الأدبية غير منسجمة ومتنافرة داخلياً وأن هذا التنافر ينشأ من العلاقة المميزة بين هذه الأعمال والايديولوجية. إن المسافة التي تفصل العمل عن الايديولوجية تُضَمِّنُ نفسها في المسافة الداخلية، لنَقُلْ، التي تفصل العمل عن نفسـه وتجـبره أن يتضمن اختـلافـاً في المعـاني وانقساماً لا يتوقفان. إن جعل الايديولـوجية تعمـل، يجعـل النص، بالضرورة، يلقي الضـوء على الغِيابـات absences ويبدأ في « إنطاق » [المساحات] الصامتة لتلك الايديولوجية. ينطوي النص الأدبي، بعيدا عن تشكيل وفـرةٍ مُوحدة من المعاني، على علامات، محفورةٍ داخله، على بعض الغيابـات الحـاسمـة [الفـاعلة] التي تحرف دلالاتـه المتعددة و[تحولهـا] إلى صراع وتناقض. هذه الغيابات - أي « ما لا يقوله » العمل - هي، تماما، ما يربطه ويقيّده إلى إشكاليته الايديولوجية : إن الايديولوجية حاضرة في النص في صورة غياباتها البليغة. ليست مهمة النقد، إذن، أن يُمَوْضِعَ نفسه في الفضاء ذاته الذي يُمَوْضع النص نفسه فيه جاعلا النص يقول أو يكمل ما تركه، بالضرورة، وأغفل قوله. في المقابل، فإن وظيفته هي أن يَضَعَ نفسه في الموضع غير المكتمل، إطلاقا، للعمل لكي يُنَظِّره - ليشرح الضرورة الايديولوجية لِ « اللا - مقول » الذي يُشكِّل المبدأ الأساسي لهُويته. إن غايته هي لا شعور العمل تلك [المنطقة] التي

ليس العمل واعيا بها، ولن يكون. إن ما « يقوله » النص ليس تماما هذا المعنى أو ذاك، ولكنه، وبدقة، اختلاف [المعاني] وانفصالها : إنه يتمفصل مع الفضاء الذي يقسم معاني النص المتعددة ويُوثقُها معاً. إنها مهمة النقد أنْ يُظْهِرَ ويشرح كيف « يَتَجوَّف » النص بوساطة علاقته بالايديولوجية - كيف تُدْفَع الايديولوجية، عندما نجعلها تعمل، نحو تلك الفجوات والحدود التي هي نفسها نِتاجٌ لعلاقة الايديولوجية بالتاريخ. توجد الايديولوجية لأن هناك أشياء لا ينبغي أن يُتكلم عنها. بجعل الايديولوجية تعمل يبدأ النص في إضاءة الغيابات التي هي أساس خطابها المتمفصل وقاعدته، وبفعلها لهذا تساعد في « تحريرنا » من الايديولوجية التي يُعَدُّ ذلك الخطاب نِتاجا لها. مما يستحق التنويه به هنا أن صياغات ماشريه تقترح إمكانية التلاقي بين النقد الماركسي وعالِمٍ كبير كثيرا ما صُوِّر، في هذا النقد، بوصفه صمتا بليغا : [أي] فرويد. يجادل فرويد، في كتابه **تأويل الأحلام** وفي أمكنة أخرى، أن على محلل الأحلام أنْ يخترق المضمون الظاهر للحُلم ليكشف عن مضمونه الكامن. ولكن ليس هذا تمرينا تأويليا بسيطا لأن مهمة المحلل ليست فقط أن يكشف معنى النص المُحرّف والمشوه، بل أن يكشف [ويفضح] معنى تشويه النص وَحرْفِهِ نفْسَهُ. لنَقُلْ إن على التحليل النفسي أن يُعيدَ تركيب ما يدعوه فرويد « عمل الحُلُم » - العملية الحقيقية لانتاج الحُلُم. إن « حقيقة » الحلم تكمن، بالضبط، في تشويهه. ينبغي على المحلل، حقا، أن ينزع ما يدعوه فرويد « الطبقة العليا للحلم »، وهي نتيجة لمعالجة ثانوية للحلم من قبل الوعي بعد أن يفيق الحالِم ؛ ولكن هذه [العملية]، ببساطة، هي مجرد عمل أولي من أجل مُعالجة الطبقة « العميقة » للحلم : أي الرموز التي تعبر عن مضمون نهائي وحاسم في شكل خادع ومتنكر. توجد « الطبقة العليا للحلم » حسب فرويد، لكي تُنظِّم الحلم وتملأ فجواته وتُسوِّيَ تعارضاته وتناقضاته وتُنتج منه نصا منسجما ومتماسكا نسبيا. ولكن خلف هذا يكمن نص الحلم الحقيقي غير المكتمل المنقسم ذاتيا المبتور الذي يقاوم التأويل - وهي مقاومة تظهر في تردد المريض وربطه غير المباشر ونسيانه لأجزاء من نصه. ويعتقد فرويد أن ضغط المقاومة هذا متجذر في أصل تكون الحلم ومسؤول عن « الفجوات، والغموض والابهام والتشوشات التي قد تعترض تواصل أكثر الأحلام جمالا ». إن الحلم، بوصفه نصا مُشوها ومبتورا، صراع وتَسوية بين مادةِ اللاشعور، التي تبحث [لها] عن تعبير، وتدخلِ الرقيب الايديولوجي. والسياق النموذجي لهذا هو أن اللاشعور قادر على أن يقول ما يريده، ولكن ليس بالطريقة التي يريد قول ما يريده بها، بل بصورة ناعمة

مشوهة، ولربما بصورة غير ملحوظة. إن هذا التنافر بارزٌ، بشكل خاص، في فجوات النص: يلاحظ فرويد أن « توقفات breaks النص هي أماكن يسود فيها التأويل وهي أنا مُغَرَّبة ego - alien رغم كونها نِتاجاً للأنا ».

لربما تطابق « الطبقة العليا للحلم » لدى فرويد ما يدعوه ماشريه النقد « المعياري »: ذلك النقد الذي يرفض النص كما هو، و« يصححه » [ويعدّله] بمقارنته ببناء مثالي تقريبي لما « يمكن » أن يكون عليه، ويَطّرح الطبيعة الحاسمة النهائية لحضوره الصراعي الجزئي. إننا نقبض على النص بوصفه تكراراً وإعادة تخييلية مجردة لغاية مفهومية [فكرية] « تسبقه »، وهو مفهوم يوجد في النص كحقيقة باقية أو جوهر يحيد عنه النص، والايماءة النموذجية للنقد « المعياري » هي أن ينقش ويحفر عبارة « بالإمكان فعل الأفضل » على حواف العمل. إن الوهم النقدي « المعياري » هو، في حد ذاته، إزاحةٌ، فحسب، للمغالطة التجريبية التي « تتقبل » العمل، ببساطة، كلحظة تلقائية معطاة: إن النقد «المعياري» يتدخل ليُعالج النص ويُعدّله لكي يكون بالإمكان استهلاكه بصورة أفضل. لذا فبالامكان مقايسةُ الطبقة العليا للحلم بالنص الأدبي كما يعرفه النقد « المعياري » وكما يُعرِّف هو نفسه، إذا جاز التعبير ـ النص في الصورة التي « يرغب » أن يظهر بها، تلقائيا، مُكتملا وبالتالي ايديولوجيا. يتطابق نص الحلم « الواقعي »، بالمقابل، مع النص الأدبي كما يعرفه النقد العلمي بوصفه« غيرَ واعٍ » لذاته يتشكّلُ عبر تلك العلاقة بالايديولوجية التي لا يستطيع التحدث عنها صراحةً ولكنه يستطيع، فقط، أن يعبر عن مظاهر تشويهاتها. يشرح فرويد وماشريه كلاهما كما يوضحان ثغرات النص وفجواته بإحالة الخطاب الذي في موضع تساؤل إلى شروط انتاجه: ويرسم ماشريه نفسه هذا التوازي عندما يعلق قائلا إن فرويد يُمَوضِعُ معنى الحلم في مكان ما خارج هذا الحلم، في البنية التي هي النتاج [نفسه]. وفي حالة كل من الحلم والنص الأدبي لا تكون تلك البنية حاضرة ضمن الخطاب بوصفها « صورة مصغّرة للعالم »، بل إنها، بالضبط، ما يمزق الخطاب ويجعله غير متماثل؛ [لذا] فإن الايديولوجية تظهر في النص كصيغة من صيغ الفوضى واللانظام. إن مهمة كل من النقد وتحليل الحلم، إذن، هي مَفْصَلة ذلك الذي يتكلم عنه الخطاب دون أن يقوله ـ أو، بصورة أكثر دقة، فحص آليات التحريف والتشويه التي تُنْتج ذلك الخطاب الممزق لاعادة تشكيل وبناء العملية التي [يُنْتَجُ] عبرها العمل حيث يعاني النص إزاحةً داخلية بفضل علاقاته بالظروف التي تَشْرُطُ إمكانيات [وجوده].

قد تؤخذ « طبقة الحلم العليا » لدى فرويد كمطابقة لما يمكن دعوته بالنص « الظاهري » - تلك الوَفْرة، المتسقة ذاتيا، من المعنى التي تُسْلِمُ نفسها « تلقائيا » للعين الفاحصة بوصفها خطابا « مقروءا » بصورة دائمة. وهذا الحضور الظاهري للنص يلعب دوره، ضمن الايديولـوجية البرجوازية، في تشكيل القاريء وتكوينه بوصفه « فاعلا » منسجما ذاتيا ومساويا [للنص] يَتَمَركَزُ في الفضاء المتميز للمعنى الملائم تماما. ولكن في مقابل ذلك الحضور الظاهريِ « وعلى الضد منه » ربما ينبني النصُ « الواقعي »، أي الخطابُ الذي يوجد النص « الظاهري » ليحجبه ويكتمه بإعادة تشكيله له بصورة دائمة [بخياطته له Suturing]. ليس الناقد، بالطبع، اختصاصيا في معالجة النص therapist : إن مهمته ليست أن يشفيه أو يكمله ولكن أن يشرح كيفية كونه ما هو عليه. وبرغم ذلك فإن مُقايسة النقد بتحليل الأحلام مُقايَسةٌ موحيةٌ ولكنها ليست كذلك على الاطلاق بسبب التشابه بين النص والحلم بوصفهما صيغتين من صيغ الخطاب. إن العلاقة الاشكالية بينهما وبين شروط إنتاجهما تؤدي، في كلا الحالتين، إلى خطاب مُلتبس ضمنيا، كما هو الأمر في العبارات التي يصف فيها فرويد وسائل الحلم وآلاته ؛ إذ تقترح هذةالعبارات « الأدبية » - الحلم باعتباره لغةً عادية من القواعد النحوية محتشدة بتبديلات في التشديد الدلالي إذ تعمل حسب « ضغوط واهية الصلات ببعضها » وعمليات دمج وتركيز لموادها مما قد يستلزم تعليقا للقواعد المنطقية الأولية. وهذا لَبْسٌ ملائم لازاحة المعنى وحذفه، وهو بالتالي صيغة ملائمة تماما للنص الأدبي. لقد قلت فيما سبق إن الدرجة العليا من الاستقلال الذاتي النسبي التي يمتلكها [الوجود] الواقعي تُنتج عينيتها وماديتها النموذجيتين وتركيز معانيها المفرط في تحديده على نحو مميز ؛ لكن هذا التركيز يتسبب في ظهور الـطبيعة المُلتبسة متعددة المعاني، بصورة نموذجية، للغة الأدبية. فبما أن الخطاب الأدبي لا يمتلك مرجعـاً واقعياً محدداً فإن دلالاتـه تبقى متعددة « مفتوحةً » جزئيا بطريقة تمكن عمليات انزياح المعنى وحذفه، المتسببة عن علاقته بالايديولوجية، من الحدوث.

إن مفهوم ماشريه للعلاقة بين النص والايديولوجية مفهوم خصب وموحٍ ؛ ولكن يجب أن يقـال إنه أيضا جزئي. إن المفهوم المركزي للغياب في عمله يَسْلُك بوصفه رابطا نظريا بين عناصر الفكر الماركسي وعناصر الفكر البنيوي : ويسمح له، ذلك، باختصار أن يحافظ على درجة عالية من الاستقلال للنِتاج الصُنْعي artefact في حين يقوم، في الوقت نفسه، بربطه بالتاريخ. إنه، بعبارات أخرى، مفهوم ذو

ضرورة مطلقة إذا كان لنظرية شكلية، جوهريا، [موضوعها] لغة الأدب أن تتعايش مع المادية التاريخية ـ إذا كانت للمناظرات الأدبية في روسيا العشرينات أن تتفوق وتسمو [على زمنها] بضربة واحدة. ولكن الأمر لا يتضمن، فقط، شيئا من الهيجلية في تصور هوية العمل ككلية تشكلت بوساطة شيء غيرها ؛ إن فهما سلبيا، بصورة جوهرية، لعلاقة النص بالتاريخ يتضمن خطر الوقوع في نوع جديد من الدوغمائية إذ يضع، بلا شك، عقبة مفيدة في وجه تلك الصيغ « الايجابية » المُسْرِفة التي يستخدمها بعض أتباع الهيغلية الجديدة والنظرية الماركسية« الفجة » . ليس صحيحا، بصورة ثابتة، أن النص يشرع في العمل في فوضى وتشوش داخليين عظيمين بوساطة علاقته بالايديولوجية أو أن مثلَ هذه العلاقة تتشكل، ببساطة، نتيجة لدفعِ النص الايديولوجية لكي تواجه التاريخ الذي تنكره. لقد رأينا، حتى الآن، أن هناك نصوصا تقيم علاقة « مشحونةً » أقل من غيرها بالايديولوجية دون أن « تعيد انتاجها » إطلاقا. إن مقالة بوب عن الانسان نسخة معدلة عن الايديولوجية « منتجة » باتقان وبذلك لا تعمل الايديولوجية في صراع مع نفسها ـ حيث يمكن للتضادات المقبولة المتضمنة في الايديولوجية (« المفارقات الضدية ») أن يُتَفاوض بشأنها دون أدنى تشويش ذاتي. هناك نصوص أخرى تَعرِضُ، حين تعمل على العناصر المكوّنة للايديولوجية وتقوم بازاحتها وتحويلها باسم [ايجاد] « حل »، طَقْما من التنافرات dissonances ، ومع ذلك فإنها لا تعمل على وضع هذه [التنافرات] في وضع صارخ من التضاد الذاتي. في مثل هذه النصوص فإن الخطابات الايديولوجية المُختارة أكثر « براءة » تجاه التحديد الايديولوجي المُباشر، وأكثر تلوثا والتباسا من هذا المنظور، ولذا فإن هذه الخطابات، وبسبب كونها بحاجة إلى أن تُنْتج بصرامة أكثر، تَنِمُّ في هذا الفعل عن درجة معينة من التمرد على صيغة الانتاج. وتبدو الفئات الايديولوجية التي في موضع خلاف هنا وكأنها لا تحدد « بتلقائية » خطاباتها المناسبة بل إنها، بالأحرى، « تقدم » للعملية الجمالية عددا من البدائل و[الصيغ] غير المحددة ـ الصيغ غير المحددة التي ينبغي أن « تُجرَّد » ولكنها ينبغي ، ولربما إلى درجة كبرى أو صغرى، أن تبقى متجمعة حولها في انتاج النهائي. إن بعض شعر بوب، ثانية، هو مثال نموذجي هنا : لأن جزءا من « الأثر الجمالي » الخاص بذلك العمل هو الوضوح الدرامي الثابت لآليات التحويل الجمالي، وهو وضوح مُخفى ومكتوم و« مُصيَّرٌ طبيعيا » في الفعل نفسه.

لِنَقُلْ إن النص يَعرِضُ، متباهياً، وهماً ذا « حرية » محدودة في مواده وكأن وزنها الخاص

ولَمْحيتها allusiveness قد تسمح لها بالهروب من الخضوع للعملية الجمالية لكي تبرهن، فقط، أن مثل هذا الخضوع، مع ذلك، صُلبٌ وعنيد. إن الكلمات والعبارات تومىء إلى أماكنها [التي كانت تحتلها] في الخطابات « ما قبل النصية » pre-textuel لكي تتنازل فقط عن حتمية موضعها النصي وكذلك عن مكانها في التشكيل الايديولوجي الخاص بها. أو أن هناك، مرة أخرى، كما يجادل ماشريه، نصوصا تنتج فيها عملية إخراج الايديولوجية وتقديمها mis-en-scéne انقساما ذاتيا خطيرا في المعنى ـ ومثال ذلك عمل مثل الاستهلال The prelude تتمزق فيه إيديولوجية تطورية عضوية بوساطة « بقع زمنية » ظُهورية epiphanic متصلبة، وبوساطة مادة متمردة ترفض أن تُمْتَص وتُتشرب. هنا تتعارض ايديولوجية النص « الرسمية » مع الصيغ التي تقوم بإنتاجها ؛ إن ما يقال في نزاع مع ما يُعرض ويُرى. فإلى الحد الذي ترتد فيه الاستهلال عن الحافة المأساوية إلى ما تُلْمِعُ إليه ظهوراتها المُنعزلة epiphanies قد يقال إن ايديولوجيتها « الرسمية » قد انتصرت ؛ لكن قد يُقال عكسُ ذلك عن قصيدة أو اثنتين من قصائد « لوسي » Lucy حيث تشق بعض الضغوطات المبهمة طريقها لتحول الايديولوجية « الرسمية » إلى سؤال جذري. هناك، بعبارة أخرى، طرائق متعارضة تضغط فيها الايديولوجية على النص لكي يختل نظامه ويضطرب ؛ وينبغي، هنا أيضا، أن نفرق بين اختلال نظام المعنى (أو مستويات المعنى) واختلال نظام الشكل. إن الاستهلال مشقوقة ومصدَّعة شكليا بوساطة تناقضاتها الايديولوجية، فهي بسبب كونها غير قادرة على الوصول إلى الذروة الملحمية المجردة غير المتشققة تنزع أن تكون كذلك : إن شكلها الشامل وتفاوت جودة نسيجها وترددات السرد واستعاداته وتبدلات وجهات النظر هي [جميعا] في نزاع مع منظورها الاستشرافي لتطورية مُواسية، وهي مؤشرات على افتقارها إلى الوحدة والتواؤم مع ذاتها. لكن الصراعات الايديولوجية في بعض قصائد « لوسي »، بالمقابل، تضيئها، بحرص ودقة، سلامة شكلها غير المكدّرة.

أن ننادي من أجل علاقات تفاضلية بين النص والايديولوجية لا يعني أن ننادي بالانتقائية، بل يعني أننا ندعي أن هذه العلاقات متحولة تاريخيا ـ وهي متحولة مثلها مثل الايديولوجية « العامة » والايديولوجية « الجمالية » كذلك ـ ولذلك فإنها تفتقر إلى تحديد وتعريف تاريخيين دقيقين. إن مثل هذه المُتغيرية يمكن أن يُقْتَفى أثرها في عمل مؤلف واحد : ومثالي، الآن، توماس هاردي. تقوم روايته تحت الشجرة المخضرة الأوراق Under The Greenwood Tree بانتاج ايديولوجية « رعوية » pastoral

وبقيامهـا بذلك تكشف حدودَها والأشكالَ المُمَسْرحة للحركية الاجتماعية والتمزقَ والانحلالَ التي تستطيع مثل هذه الايديولوجية تطويقَها وشمولَها. لكن [على الرغم من ذلك] لا يُسْمَحُ لتلك العناصر أن تُخرِّب، جذريا، الشكل الرعوي الذي كما يقترح العنوان الفرعي، الذي يتضمن مفارقة ساخرة بصورة جزئية: « لوحة ريفية من المدرسة الهولندية »، يصون نفسه بنوع من التبعيد لا يقدر على امتصاصه. بعيدا عن الجمع المهتاج Far From the Madding Crowd عنوان أكثر صراحة في تضمنه مفارقةً ساخرة، وهو عنوان مناسب لرواية تستخدم، بصورة مكثفة، التقنيات الواقعية لكي تولِّد ايديولوجية « رعوية » مما يجعلها تشرع في التساؤل جذريا [حول ذاتها] رغم أنها تصادق، دون تأكيد، على رفضها النهائي للتراجيديا. إن التنافرات الشكلية في عودة المواطن The Return of the Native وعمدة كاستربريدج The Mayor of Castabridge التي « تلوث » بصـورة نمـوذجية، المركبات الهاردية Hardyseque بالأسلوب الرعوي والأساطيرية والتراجيديا « الكلاسيكية » والواقعية الخيالية Fictional Realism، هي نتـاج للسمـو الايديولوجي الحاسم للأسلوب الرعوي الذي سيجـد إكتـمالـه الشكلي التام - كما في رجال الغابات The wood landers وتيس دوربـرفيل، Tess of D'urbervilles - بأسلوب واقعي متقن تمامـا. ولم يستكمـل هاردي مثل هذه العلاقة، مع ذلك، إلاّ في Jude the obscure حيث يدفع بالرواية إلى حالة من التناقض الداخلي إذ يُلِحُّ على الصيغ الخيالية التي تتجاوز الرواية وتلقي الضوء على حدود الواقعية نفسها. إن التشوشات الدرامية الداخلية والتناقضات في جود الغامض هي، حقا، أثرٌ لإكراهها الايديولوجية التي تعمل عليها على بلوغ الحد الأقصى؛ لكن قبـل أن يبلغ هاردي هذه النقطة فإن عمله الروائي يصف ويبين سلسلة من العلاقات المتبادلة بين النص والايديولوجية.

يُصِرُّ ماشريه على أنه لا يمكن القبض على تناقضات النص بوصفها انعكاسا لتناقضات تاريخية واقعية. في المقابل، فإن التناقضات النصية تنتج، بالضبط، عن غياب مثل هذا الانعكاس - عن الأثر المُحرِّف للعمل الذي تمارسه الايديولوجية التي تقف بنفسها ما بين العمل والتاريخ. إن صراعات النص الداخلية ليست انعكاسا لتناقضات تاريخية وليست، كذلك، انعكاسا لتناقضات ايديولوجية وبتعبير أكثر دقة فليس هناك تناقض ضمن الايديولوجية لأن وظيفتها هي، بالضبط، استئصال ذلك التناقض. هناك تناقض، فقط، بين الايديولوجية وما تَخْبِسُه وتسد الطريق إليه - بينها وبـين التـاريخ نفسـه. إن التشـوشـات النصية، إذن، هي أثـرٌ لانتـاج العمـل

للايديولـوجية. إن النص يضـع الايديولـوجية في حالة تناقض ويفشي سر الحدود والغيابات التي تُعينّ حدود علاقته بالتاريخ، وبقيامه بذلك يضع النص نفسه موضع تسـاؤل مُنتجا فقدانا [للنظام] وتشوشا وفوضى ضمن [بنيته]. لكن هنا يكمن خطر الانحدار إلى توسيع مفهوم الايديولوجية وجعله مفهوما « كليا » Totalitarian ؛ لأن الايديولوجية ليست كلا متخيلا غير متشقق موجودا دائما وفي كل مكان « في أحسن أحـوالـه ». إن الايديولـوجية، مُعـايَنَـةً من الداخل، لا تمتلك [سطحاً] خارجياً ؛ بهذا الفهم لا يمكن للمرء أن ينتهك حدودها الخارجية ويتخطاها وكأنه يتخطى تخْماً جغرافياً. إن حد الايديولوجية [بدايتها] هو حد داخلي : إن الفضاء الايديولوجي مُنْحنٍ ومقعر مثل الفضاء نفسه والتاريخ يربض خلفه كما يمكن لله أن يربض خلف الكون. ليس ممكنا أن نؤثر في « المرور » من قلب الايديولوجية إلى ما يتخـطى تخومهـا فمن ذلـك الموضع الممتاز vantage-point لا وجود لتخوم يمكن انتهـاكهـا ؛ إن الايديولـوجية تنحني على ذاتهـا خالقةً خارج ذاتها فراغا لا يمكن استكشافه وفحصه لأنه، بالضبط، ليس شيئا. فإذا لم يكن ممكنا اجتياز تخومها من داخلها فذلك يعود إلى أن هذه التخوم لا وجود لها إذ لاشيء يقع خلفها. أن نرتحل بصورة غير محددة، ضمن مسار ما لمعنى ايديولوجي لا يعني أن نقابل نقطة بداية نهائية مطلقة للتمفصل بل أن نصف قوسا يُعيدنا بعناد إلى النقطة التي بدأنا منها رحلتنا.

باكتشافها حدودها تكتشف الايديولوجية انحلالها الذاتي ؛ إنها لا تستطيع أن تحيا محتملة « صدمـة الثقافة » Culture shock الناتجة عن تحولها إلى إقليم غريب متاخمٍ لذاته. باكتشافها مثل هذا الاقليم تجد الايديولوجية وطنها وتستطيع العودة إليه لكي تموت فقط. إنها لا تستطيع أن تحيا بعد تمييز نسبها المقموع الذي يسبب لها جرحاً بليغاً ـ وهي الحقيقة [التي تدل] على أنها، بعد كل هذا، ليست مُولَّدة ذاتياً ولكنهـا مُولِّـدة تاريخياً، والفضيحـة أنه قبل أن توجد الايديولوجية [بأزمان] وُجِد التاريخ. إن مثل هذا التمييز قد يُفرض عنوة على الايديولوجية بوساطة الاكتشاف غير السار لقريب منافس ـ لإيديولوجية مُضادة تكشف سر ولادتها الخاصة. لربما يمكن الحديث عن هذا السر بصورة مباشرة ؛ ولربما تكون الايديولوجية بذلك، وفي إدراكها للحظة التي انبثق فيها منافسها من رحم التاريخ، مُكرهة على الاعتراف بكونها من ذرية الأب نفسه. بكلمات أخرى فإن الايديولوجية لم تُكْرَه، ببساطة، للتخلي عن أسرارها بدفعها لمواجهة جدار التاريخ في النص. لربما تُنْتزع منها تناقضاتها عندما تصطدم تاريخيا مع ايديولوجية أخرى، أو مع طاقمها الايديولوجي المتضمن فيها

Ideological Sub-ensemble ؛ وفي الحقيقـة يمكن الادعـاء بأنـه في مثـل هذه الاوضاع التاريخية توجد لحظة تُكوِّن معظم الأدب العظيم. وصحيح أيضا أن الدراما الشكسبيرية لا « تعيد انتاج » صراع ايديولوجيات تاريخية فحسب ولكنها، أيضا، لا تدفـع ايديولوجية بعينها إلى موضع تجعلها فيه تخون لحظات صمتها ذات المغزى. إنها، بالأحرى، تُنْتِجُ، من داخل نقطة محددة متضمنة فيها، تناقضات خطيرة في التشكيل الايديولـوجي المتسم بمستوى عالٍ ومتميز من « الانحلال » ـ الانحلال الذي انتجه الصراع بين الايديولوجيات المتعارضة الملائمة لمرحلة بعينها من الصراع الطبقي.

إن الضامن الوحيد للنقد العلمي هو علم التشكيلات الايديولوجية. وعلى أساسٍ من هذا العلم فقط يمكن لهذا النقـد أن يُنْجَـزَ ـ فبـالتـوكيد على معـرفة الايديولوجية، فقط، يمكن لنا أن ندعي معرفة بالنصوص الأدبية. لكن هذا لا يعني أننا نريد القول بأن ذلك النقد العلمي هو، فحسب، « تطبيق » المادية التاريخية على الأدب. إن النقد هو عنصر محدد من عناصر نظرية البنى الفوقية يدرس قوانين محددة لأهدافه وبواعثه الملائمة ؛ ليست مهمته أن يدرس قوانين التشكيلات الايديولوجية بل أن يدرس قوانين انتاج الخطابات الايديولوجية مثل الأدب.

إذا كانت النصوص الأدبية تقبل أن تختزل إلى تشكيلاتها الايديولوجية فلن يكون النقد، إذن، أكثر من تطبيق خاص لعلم هذه التشكيلات. ولقد اختفت أكثر أشكال هذه النزعة الاختزالية reductionism رداءةً وسوءَ سمعة من النقد الماركسي ؛ لكن نسخا أكثر تعقيدا وأكثر إغواءً من هذه المنهجية قد ظهرت واحتلت مكانها. وفهم العمل الأدبي بوصفه « رسالة » مُلْغِزَة enigmatic ينبغي فك « نظامها الرمزي code » هو نسخـة معاصرة من هذه المنهجية تستند، كما يجادل بيير ماشريه، إلى مفهوم أفلاطوني جوهري للنِتاج الصُنعي artefact . فإذا كان النص رسالة ذات نظام رمزي encoded فإنها تعمـــل، فحسب، كوسيط، كصـــورة زائفـة Simulacrum لبنية محتجبة ؛ وبعض أنواع التحليل البنيوي، في اجتهادها لعمل « نسخة » عن تلك البنية، تصبـح من ثمَّ صورة عن تلك الصـورة الـزائفـة. إن إنتـاج الكاتب هو، فحسب، مظهر خارجي appearnce للانتاج، إذ أن هدفه الحقيقي يكمن خلفه أو هو متضمن فيه ؛ فأن ننقد إذن يعني أن نختزل « خارجية » externality النص إلى بنية مُفْـرزةٍ في « داخله » لكن النص ليس ظاهـرة للجـوهـر الايديولوجي، البنية الصغرى [التي تنوب] عن البنية الكبرى ؛ والايديولوجية التي ينتسب إليها النص

لا تتمثل ضمنه كَ « بنية عميقة » له . إن لوسيان غولدمان في منهجه الاشكالي [الذي يُطلق عليه اسم] « البنيوية التكوينية » يدفع هذا الخطأ إلى حدود نموذجية قصوى : إذ أن العمل الأكثر « قيمة » هنا هو ذلك العمل الذي يستطيع « بصفاء » أكبر أن يُتَرْجِمَ إلى محور « الخلق المُتخيل »Imaginary Creation بنية « رؤية العـــالم » التي تمتلكهـا فئـة اجتماعية أو طبقة . إن النص، بين يدي غولدمان، يُجَرَّدُ بفظاظة من ماديته، ويختزل إلى مجرد عالم مصغر microcosm عن البنية الذهنية . ولكي نتجاوز غولدمان نقول إنه ليس صحيحا أن الأعمال المتفاوتة تاريخيا قد « تعكس » « رؤية العـالم » نفسها، وليس صحيحا بالضرورة، أيضا، أن أعمال الكاتب نفسه سوف تنتسب إلى الايديولوجية نفسها .

وحتى تلك النصوص التي تنتسب إلى الايديولوجية نفسها لن »تعبر» عن تلك الايديولوجية بالطريقة نفسها ـ ولربما تعبر عنها، في الحقيقة، بطرائق متشعبة ومختلفة مما يتيح لنا الحديث بدقة عن «ايديولوجية النص» كعالم من التمثيلات مُشكِّلٍ بصورة استثنائية . إن مثل هذا العالم، بدلاً من أن يعكس الايديولوجية ويُحوِّلها إلى صورة مصغرة miniature ، يعمل على توسيعها ومدّها بفعّالية بحيث يصبح عنصرا مشكِّلاً من عناصر إعادة إنتاجها الذاتية . وبهذا المفهوم فإن الحديث عن «العلاقة» بين النص وبين الايديولوجية يعني المخاطرة بمعالجة المسألة من الخارج، ذلك أن هذه المعالجة هي معالجة لظاهرتين تربط بينهما علاقة خارجية أكثر منها معالجةً لِـ «علاقة اختلاف» يحققها النص ضمن الايديولوجية ـ علاقة تُمكِّن النص، لكونها تُنْتَجُ فيه بدقة درجةً عالية من الاستقلال النسبي، أنْ يصبح عنصراً داخلياً مكوِّناً من عناصر إعادة إنتاج الايديولـوجية . وقـد يغامر المرء بالقول ان النص هو العملية التي بوساطتها تدخل الايديولـوجية في صيغة علاقة مع نفسها على نحو يمكنها من إعادة إنتاج ذاتها . ويمكن أن يساء فهم هذه الصياغة من منظور هيجلي ـ النص كمدخل إلى تحول روح الايديولوجية إلى تجسد مادي لكي تُعيد ملاءَمة نفسها وتخصيصها فقط، الأدب كممر مجرد أو كإجراء ضمن الايديولوجية . ولكي نتجنب مثل هذا الفهم الخاطىء نحتاج إلى الكلام عن علاقة إنتاج بين النص والايديولوجية ؛ ولكن من المهم بصورة مساوية أن لا ندرك تلك العلاقة إدراكاً سطحياً خارجيا ونتصورها على تلك الصورة فحسب . فلربـما نجد علاقة مُقايَسة analogy مع علاقة الايديولوجية نفسها بصيغةَ الانتاج الـرأسـمالي . لكن الايديولـوجية ليست «طقماً من التمثيلات» ، فحسب، المرتبطة

خارجياً مع تلك الصيغة من صيغ الانتاج: على النقيض من ذلك فإنها تجد قاعدةً لها في هذه الأشكال الاقتصادية الفعلية التي تستطيع أن تساويها ولكنها تكشف عن حقيقة الانتاج الرأسمالي في وجوده كظاهرة. إن العلاقة بين الايديولوجية وصيغة الانتاج هي، إذن، علاقة داخلية، لكن الايديولوجية في الآن نفسه، وبوساطة [نوع] من «المُباعَدة الداخلية»، تقوم بتشكيل نفسها باعتبارها تشكيلاً مستقلاً نسبياً. وبصورة موازية يتشكل النص الأدبي باعتباره تشكيلاً مستقلاً نسبياً على قاعدة الروابط الايديولوجية التي تصله بالايديولوجية.

إن هذه العلاقة المعقدة بين النص والايديولوجية، حيث لا يكون النص ظاهرة مُصاحِبَة للايديولوجية ولا يكون في الآن نفسه عنصراً مستقلاً تماماً، وثيقة الصلة بالمسألة الخاصة بـ «بنية» النص. إذ يمكن الحديث عن النص باعتباره يمتلك بنية، وحتى ولو كانت تلك البنية تتشكل بوساطة التمزيق وإلغاء المركز decentre-ment لا بوساطة المُماثلة. ويشكّل هذا، بقدر ما تكون المسافات والصراعات بين عناصره المختلفة محددة وحاسمة أكثر من كونها معتمة وغامضة، بنية من طبيعة محددة وخاصة. ومع ذلك فلا يمكن تصور هذه البنية بوصفها عالماً مصغّراً لكونٍ ايديولوجي سري؛ إن الايديولوجية ليست «حقيقة» النص، وكذلك فإن النص الدرامي ليس «حقيقة» الانجاز الدرامي على الخشبة. ان «حقيقة» النص ليست جوهراً ولكنها ممارسة - ممارسة علاقتها بالايديولوجية، وبالمعنى نفسه، علاقتها بالتاريخ. على أساسٍ من هذه الممارسة يشكل النص نفسه كبنية: إنه يفكك الايديولوجية لكي يعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكي يعالجها ويُعيدَ صياغتها في الانتاج الجمالي وذلك في الوقت نفسه الذي يُفكك فيه هو نفسه، وبدرجات مختلفة، بتأثير من الايديولوجية عليه. في ممارسة التفكيك هذه يواجه النص الايديولوجية بوصفه تشكيلاً مُبَنْيَناً نسبياً يُلحُّ على تكافؤه الخاص وعلاقاته، ويتحداها بـ «منطق صُلب» يُشكل المحيط الخارجي للانتاج الذاتي الخاص بالنص. يعمل النص طوراً مع الضغوط المتغيرة لهذه التكافؤات وطوراً ضدها واجداً نفسه قادراً على الإقرار بعنصر واحد من العناصر الايديولوجية في شكل غير مُعالَجٍ نسبياً ولكن واجداً، بناءً على ذلك، الحاجة إلى إزاحة عنصر آخر أو إعادة صياغته، مكافحاً ضد تمرده الخاص ومُنتجاً،في هذا الكفاح، مشكلات جديدة لنفسه. بهذه الطريقة يشوش النص نظام الايديولوجية لكي ينتج نظاماً داخلياً قد يتسبب في حدوث تشوش جديد وطازج للنظام في النص وفي الايديولوجية. لا يمكن تصوير هذه الحركة المعقدة

وفهمهـا على أساس أن «بنية النص» تترجم «بنية الايديولوجية» أو تعيد إنتاجها : يمكن القبض على هذه الحركة وفهمها كعملية متبادلة بين النص والايديولوجية لا تتوقف، كبَنْيَنَة وتفكيك متبادلين حيث يُعيِّن النص، فوقياً وبصورة ثابتة، تحديداته الخـاصة. إن بنية النص، إذن، هي نِتاج هذه العملية وليست انعكاساً للظروف الايديولوجية المحيطة. ليس «منطق النص» خطاباً يُضاعِفُ «منطق الايديولوجية» ؛ إنه ، بالأحرى ، منطق مُشكِّل «بصورة مائلة ومنحرفة» لكي يطوق المنطق بدرجة أكبر.

ولـذا فمـن المـهم ، إذا لم تعمـل البنية النصية على إعـادة انتـاج البنية الايديولوجية، أن نتجنب الوقوع في تجريبية طازجة للشيء الأدبي. هناك، كما قلت سابقاً، «ايديولوجية للنص» لا يمكن اختزالها إلى ايديولوجية «عامة» أو إيديولوجية «مؤلف» التي قد تكـون هي نفسهـا في نصين فقط إذا كان هذان النصان متماثلين حَرْفياً. وبهذا المعنى من المناسب ان نتكلم عن كل مؤلف وعن كل نص للمؤلف باعتبار أنه يقدّم لنا ايديولوجية «مختلفة» . إن ايديولوجية وايشرلي wycherley ليست هي نفسها ايديولوجية ايثريدج Etheredge كما أن ايديولوجية الزوجة الريفية The Country wife ليست هي نفسها ايديولوجية التاجر المخلص The Plain Dealer ولكننا لن نحصل على الكثير إذا قلنا إن هناك العديد من الايديولوجيات بعدد ما هنـالـك من نصـوص ـ وهـو إدّعـاءٌ فارغٌ مثله الاقـتراح الـذي يقـول بأن هنـاك ايديولوجيات بعدد الأشخاص في طبقات المجتمع. ولربما نعود هنا إلى نقطة مُقايسة النص بالإنجـاز الـدرامي على الخشبة التي بدأنا بها. صحيح، إذا تكلمنا بصورة مجازية، أن انتاجين مختلفين لعطيل يقدمان نصين مختلفين ؛ لكن التحليل النقدي لهذين الانتاجين ممكن فقط في الحالة التي نضعهما في علاقة مع النص الشكسبيري المحـدد. وبـالمثـل، فإننا لا نعمل على اختزال أعمال وايشرلي Wycherley وأعمال ايثـريدج لكي نمـوضعهـما على الأرضية الايديولوجية نفسها: وبغير ذلك فإننا لن نستطيع القبض على الاختلافات بينهما وعلى هويتيهما المتفردتين. ان ممارسة التجريبية على النص الأدبي تستلزم، بصورة يتعذر اجتنابها، [معالجة] إسمية nominalism للايديولوجية.

يمكن تلخيص العـلاقة بين النص والايديولوجية، إذن وبصورة عامة، كما يلي : تقدم الايديولوجية نفسها الى النص كطقمٍ من المدلولات المُتمفصلة، من قبل، في شكـلٍ أو سلسلة من الأشكـال مُبرزةً علاقـات بنيوية عامـة بعينهـا، وتقـدم

الايديولوجية، أيضا، للنص سلسلةً محددة من الصيغ والآليات الخاصة نفسها تتحدد عامة بواسطة الأشكال البنيوية التي تفرضها الايديولوجية «بصورة طبيعية» : إنها تشترك بعلاقات محددة من درجات الصراع أو التناظر مع أشكال عامة من الفهم والتمثيل المتضمنة في بنية المدلولات الايديولوجية نفسها. وقد تكون هذه الصيغ «معطاة» تاريخياً وايديولوجيا «مع» هذه الأشكال العامة كما تكون صيغة سردية محددة معطاةً بصورة متلازمة مع شكل ايديولوجي عام من أشكال تمثيل ««التقدم الفردي» ، ولربما تكون غير متزامنة تاريخياً وايديولوجياً مع مثل هذه الأشكال التمثيلية representational العامة. وبما ان النص هو، بصورة عامة، وحدة معقدة من صيغ الانتاج الجمالي فلربما يَدْمج، بسبب من ذلك، طقماً من العلاقات المتباينة التي تتضمن صراعات متبادلة مع أشكال عامة معطاة له من قبل بنية دلالتها. ولذلك، فلربما لا يكون، بهذا المعنى، متماثلاً مع نفسه تاريخياً. لذا فإن صيغ الانتاج الجمالية هذه تقوم، بناءً على تحديد الأشكال التمثيلية العامة للايديولوجية، بـ «انتاج» طقم من الدلالات الايديولوجية والتي هي نفسها نتاجُ فئات ايديولوجية عامة محددة ـ فئات تُمَفْصِل هذه الدلالات في شكل محدد. وبانتاجها لهذه الدلالات تقوم الأشكال المنتجة بـ «تشكيل» هذه الدلالات «مُقدماً» ـ ولنقل إنها تحدد جزئياً أيةَ دلالات ينبغي أن تُنْتَج ـ وتعمل على هذه الدلالات المُنْتَخبة لكي تُحَرِفها وتعيد صياغتها وتُحَوِّلها استناداً إلى القوانين المستقلة نسبياً التي تمتلكها صيغها الجَمالية الخاصة، واستناداً إلى التحديد الايديولوجي لهذه الصيغ والشكل الخاص وشخصية الدلالات الايديولوجية العاملة. تكشف عملية الإزاحة والتحول هذه، حيث يقوم «الجمالي» بانتاج «الايديولوجي» استناداً إلى التحديد الايديولوجي الذي حدده الجمالي نفسه من قَبْل، للنقد عن نفسها بوصفها سلسلة معقدة من الاجراءات بين النص والايديولوجية ـ الاجراءات التي تظهر في النص نتاجاً لعملية صراعات مُنْتجة بصورة أكثر أو أقل وضوحاً، صراعات انحلَّت ولذلك أُعيد إنتاجها. في هذه العملية يظهر شيء من البنية العامة لعملية انتاج الدلالات الاجتماعية، التي هي الايديولوجية، عارياً. وبخضوع التقاليد، المحددة ايديولوجياً لصيغها المنظمة للفهم والإدراك، للنقد يعمل النص، في الوقت نفسه وبصورة منحرفة ومائلة، على إضَاءة العلاقة التي تربط تلك الايديولوجية بالتاريخ الواقعي.

لربما يجادل المرء بأن الأدب هو أكثر صيغ المقاربة التجريبية للايديولوجية كشفاً [عن الايديولوجية] . في الأدب، اكثر من أي حقل آخر، نلاحظ، بشكل مميز ومعقد

ومترابطٍ ومركز وفوري، عملَ الايديولوجية على أنسجة التجربة الحية للمجتمعات الطبقية. إنها صيغة من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك التي يمتلكها العلم، وأكثر ترابطاً وتماسكاً من تلك المتوفرة، بصورة طبيعية، في الحياة اليومية نفسها. يقدم الأدب، بهذا المفهوم، كَـ «نقطة متوسطة» بين تلك الصرامة المُباعِدَة distancing التي تتسم بها المعرفة العلمية والمُصادفات المفعمة بالحيوية، ولكن غير المترابطة التي يمتلكها «المَعيشُ» نفسه. على النقيض من العلم، يُنَسِّبُ الأدب الواقعي ويعمل على ملاءمته كما هو معطى في الأشكال الايديولوجية، ولكنه يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وَهْماً بالواقعي التلقائي غير المُوَسَّط unmediated . إنه اذن ، أكثر نأياً عن الواقعي مما هو العلم رغم أنه يبدو أكثر قُرْباً. مثله مثل العلم، يُنَسِّب الأدب غايته بنشره فئات خاصة و- بروتوكولات - وفي حالة الأدب تتضمن هذه الفئات النوع والرمز والاصطلاح... الخ. وكما هو الأمر في حالة العلم، فإن هذه الفئات هي نفسها النتاج الموسّع والمُحْكم للإدراك والتمثيل ؛ لكن في حالة الأدب فإن ذلك التوسيع والإحكام لا يُدْفع إلى النقطة التي يُنْتجُ فيها مفاهيم - وبالأحرى الى النقطة التي توجد فيها أشكال محددة تنزع، إذ تؤدي وظيفة مماثلة لتلك الوظيفة التي تؤديها الفئات المفهومية في العلم، إلى الكشف عن نفسها وتطبيعها naturalise حيث ترتبط بعلاقة تلقائية حميمة مع «المواد» التي تنتجها. وهذه العلاقة نفسها متغيرة ايديولوجياً؛ ولكنها أثر نمطي بدئي prototypical للأدب تغمل جزئياً على «تذويب» صيغ إنتاجها في «الحياة الملموسة» التي هي نتاجٌ لها. مثله مثل الملكية الخاصة، يظهر النص الأدبي كشيء «طبيعي»، ينكر، بصورة نموذجية، محددات عمليته الانتاجية. ان وظيفة النقد هي أن يرفض تلك «الطبيعية naturalness » لكي يُظْهِر تلك المحددات الواقعية.

IV

ـ الايديولوجيه والشكل الأدبي

لقد حاولت في الفصول السابقة أن أفحص الوضع النقدي، الذي تعالجه هذه الدراسة، لكي أرسم حدود الأرضية المفهومية النظامية لحقل الدراسة وأوفر تحليلا تفصيليا للعلاقات بين النص والايديولوجية. وأريد الآن أن أدرس هذه العلاقات كما تتجلى في قطاع محدد من تاريخ الأدب الانجليزي من ماثيو أرنولد Matthew Arnold إلى دي. إتش. لورنس D.H Lawrence

لقد واجهت الايديولوجية في انجلترا القرن التاسع عشر مشكلة مستعصية. فبما أنها قد تربت في التربة الفقيرة لمذهب المنفعة Utilitarianism فقد عجزت عن إنتاج طقم من الأساطير المؤثرة بصورة فعالة والتي قد تتخلل نسيج التجربة المعيشة في المجتمع الانجليزي. لقد احتاجت، لذلك، إلى لجوء ثابت إلى الميراث الانساني الرومانتيكي - إلى ذلك المركب السديمي المُكوَّن من نزعة المحافظة البيركية BurKean والمثالية الألمانية؛ ذلك [الميراث]، الذي انتقل عبر كوليردج Coleridge إلى كارلايل Carlyle وديزرائيلي Disraeli وأرنولد ورَسْكِن Ruskin، وأصبح معروفا باسم تقليد « الثقافة والمجتمع ». لقد كان تقليدا قدم نقدا Critique مثاليا للعلاقات الاجتماعية البرجوازية، مرتبطا بتكريس الحقوق الرأسمالية. ويكمن التعقيد الفريد للأيديولوجية الانجليزية في القرن التاسع عشر، التي نشأت من الوضع المعقد الناشيء بين الطبقتين البرجوازية والارستقراطية ضمن الكتلة المهيمنة، بصورة جزئية في الوحدة المتناقضة بين ما يدعوه انطونيو غرامشي Antonio Gramsci بالعناصر « العضوية » organic والعناصر « التقليدية »[1]. إن تجريبية فقيرة، غير قادرة أن ترتفع إلى مستوى ايديولوجية مناسبة [تامة]، تُدفع لاستثمار المصادر الرمزية الخصبة للانسانوية Humanism الرومانتيكية مؤدية [بذلك] إلى [إيجاد] قوانينها

(1) بالنسبة لغرامشي فإن المثقفين «العضويين» هم أولئك المثقفون الذين يظهرون إلى الوجود بظهور طبقة اجتماعية ناشئة، ولكنهم فيما بعد يجابهون فئات ثقافية «تقليدية» تحيا في الشروط والأوضاع الاجتماعية السابقة ويكونون بحاجة إلى التغلب عليها وتمثلها واستيعابها. ويجادل غرامشي، فيما [يمكن] اعتباره كافيا وذا مغزى هام بالنسبة للتراث الانجليزي، أن «النمط التقليدي الشعبي والشائع للمثقف يمثله رجل الأدب والفيلسوف والفنان». (مختارات من دفاتر السجن Selections From the prison Notebooks. P. و). ومن الضروري أن نفرق بين استعمال غرامشي لمصطلح «عضوي» وبين المعنى الذي أنسبه أنا إلى المصطلح في المقالة.

الميتافيزيقية ونماذجها الاجتماعية شبه الاقطاعية quasi-Feudalist لكي تُقِرَّ علاقتها البرجوازية في الملكية. إن تقليد « الثقافة والمجتمع » هو السجل الأدبي لهذا الوضع الايديولوجي ؛ ويوفر جون ستيوارت ميل J.S.Mill ، رابطا بميكانيكية بين كوليردج وبنتام Bentham في الثلاثينات المتأخرة من القرن الثامن عشر، واحدة من لحظات ذلك الوضع الأكثر ملموسية[2].

لقد علق غرامشي، حقا، على هذا التشكيل الايديولوجي في انجلترا القرن التاسع عشر مباشرة. « هناك فئة واسعة من المثقفين العضويين ـ هؤلاء الذين ظهروا إلى الوجود بظهور أرضية التصنيع مثلهم مثل المجموعة الاقتصادية ـ ولكننا في منطقة أعلى نجد أن تلك الطبقة القديمة التي تملك الأرض تحافظ على موقعها في الاحتكار الفعلي. إنهم يفقدون تفوقهم الاقتصادي ويُتمثلون ويُستوعبون كَ « مثقفين تقليديين » وكمجموعة موجهة للمجموعة الجديدة التي أصبحت في موقع السلطة. إن الارستقراطية القديمة مالكة الأرض تُوثِّق عُراها بالصناعيين بنوع من الخيوط التي تربط وتُوحد، في بلدان أخرى، المثقفين التقليديين بالطبقات المهيمنة الجديدة. »[3]

ويمكن رؤية مظهر من مظاهر هذا التمثل في ثقة الايديولوجية المتزايدة بمفاهيم « عضوية » Organicist المجتمع[4]. فكما تفترض الرأسمالية الفكتورية أشكالا مشتركة على نحو متزايد فإنها تنثني إلى العضوية organicism الاجتماعية والجمالية للتقليد الانساني الرومانتيكي مكتشفة في النماذج التي يصوغها الفن للكلية Totality والتأثير Affectivity نماذج ملائمة لاحتياجاتها الايديولوجية. خلال النصف الثاني

---

(2) أنظر :

F.R.Leavis (ed.), Millon Bentahmand Coleridge (London 1950)

وقد لاحظ إريكْ هو بسباوم E. Hobsbawm القصور الايديولوجي لمذهب المنفعية «الخالصة» ـ كيف أن نزعها الغموض عن «الحقوق الطبيعية» قد يقود، بصورة خطيرة، إلى إضعاف قوة القوانين «الميتافيزيقية» في الدفاع عن الملكية مُستعيضة عنها بفئة «المنفعة» الأقل قوة، بصورة ملحوظة، والأكثر زوالا وتطايرا سياسيا.

(The Age of Revolution : Europe 1789 - 1848, London, 1964, P. 236)

(3) مختارات من دفاتر السجن.

Selections from the prison Notebooks, ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (London, 1971), P.18

(4) إنني استعمل تعبيري «عضوي» و«عُضوية» organicism لأشير إلى تشكيلات اجتماعية وجمالية تمتلك وحدة تلقائية، مُفترضة، لأشكال الحياة الطبيعية، ولأشير، بعامة، إلى أنظمة متكاملة متماثلة تتسم باعتماد عناصرها المكونة المتناغم والداخلي على بعضها بعضا.

من القرن أصبح المفهوم الشعري الأولي حول «الشكل العضوي» يتمدد، بصورة مطردة، نحو الصيغة الأدبية المهيمنة في العصر، أي الرواية. لقد نشأت وتطورت بالنتيجة جماليات خطِرة للرواية ستكتشف في نهاية القرن أيديولوجيّها الأعظم ideologue هنري جيمس [5]. وسوف تستعرض هذه المقالة، بشكل هيكلي وتخطيطي، بعض العلاقات بين قطاع الأدب الرفيع في القرن الماضي والتشكيلات الايديولوجية التي تشكلت ضمنها؛ وسوف تفعل المقالة ذلك بأخذها مفهوم « الشكل العضوي » كرابط حاسم بين التاريخ والانتاج الأدبي [6].

1 ـ ماثيو أرنولد.

إن تمثل المثقفين « التقليديين » واستيعابهم ضمن [فئة] المثقفين « العضويين » الذي يتكلم عنه غْرامشي هو مفتاح الأهمية التاريخية التي يمتلكها ماثيو أرنولد ذلك الشاعر والناقد والايديولوجي الفيكتوري. لقد مارس أرنولد دائماً، رسولُ الثقافة وسوطُ المحافظة البرجوازية، تأثيرا فعالا على الليبرياليين الحديثين بل إنه مارس [مثل هذا التأثير] على الاشتراكيين أيضا؛ ألم يدّع، بعد هذا، أن الثقافة « تنشد إلغاء الطبقات »، وأن « رجال الثقافة هم الرسل الحقيقيون للمساواة؟ » [7]. لكن المرء بحاجة أن يقول [هنا] إن مشروع أرنولد ليس إلغاء ثوريا للمجتمع الطبقي. على النقيض من ذلك [فإنه يَنْشُد]: التأثير على إعادة تنظيم جذرية للقوى الطبقية ضمن الجبهة الحاكمة في انجلترا العصر الفيكتوري لكي يدمج، بصورة فعالة، [طبقة] البروليتاريا. إن قوة الضغط التي يمارسها نقد أرنولد الاجتماعي هي بهدف

(5) إن فكرة الرواية كشكل عضوي ليست، مع ذلك، أمرا خاصا «بالبنية الفوقية» فحسب. ففي زمن هنري جيمس عنت التغيرات في الصيغة المادية للانتاج الأدبي انتقالا من الرواية الضخمة ذات الأجزاء الثلاثة بحبكاتها المُنْسهبة المتعددة إلى الرواية الأكثر «عضوية» التي تقع في مجلد واحد. ولدينا هنا، حقا، مرحلة واحدة معقدة لأزمة العلاقة بين صيغة الانتاج الرأسمالي بصورة عامة والصيغة الأدبية للانتاج والايديولوجية «الجمالية» ومقتضيات الايديولوجية المهيمنة.

(6) يجب أن أعتذر بسبب نوعية المواد، المتغايرة الخواص إلى حد ما، التي تفحصتها في هذا الفصل والتي تتضمن، فيما تتضمن نقدا اجتماعيا ورواية وشعرا وكذلك كتابا تبدو علاقتهم بالمجتمع الانجليزي عرضية إلى حد كبير. رغم ذلك فإن هذه العرضية Tangentiality، كما آمل أن يتضح [فيما بعد]، هي جزء من هدفي؛ وتكمن وحدة المواد المدروسة هنا، بصورة أساسية، في موضوعة Theme العضوية. إن هذا التماسك الموضوعاتي هو ما يُملي، في موضع أو موضعين، انقلابا في الجدول الأدبي ـ كما هو الأمر، على سبيل المثال، في حالة كل من جيمس وكونراد، حيث يبدو كَي جيمس وكأنه يوسِّع أفكار العضوية ويطلقها في اتجاهات جديدة.

(7) الثقافة والفوضوية. Culture and Anarchy, ed. Ian Gregor (Indiana polis and New York, 1971) P. 56

تحويل طائفة برجوازية براجماتية غارقة في اهتمامتها المادية الخاصة لا تمتلك رؤية « إلى طبقـة » مسيطرة حقا ـ طبقة ذات موارد كافية للسيطرة والغلبة اللتين جاءت هذه الـطبقـة لتحقيقهـا في التـاريخ . بالنسبـة لأرنولد، فإن الارستقراطية تفقد بسرعة سيطرتهـا السياسية، لكن وريثها التاريخي، البرجوازية، ـ وهذا أمر خطر ـ ليست معدة لأخذ [زمام السيطرة السياسية]. [٨] . إنه يصر، تبعا لذلك، على حاجة الطبقة المتوسطة أن تحقق أشكالا أكثر تهذيبا وصقلا ذات عناصر مشتركة، ولكي تفعل ذلك عليها أن تحافظ على نفسها وتدخرها في نظام تعليمي حضاري رسمي . إن ما يطالب به أنـطونيو غرامشي للبروليتـاريا الحـديثـة ـ أن عليهـا أن تنجـز « قيادتهـا الثقافية والأخـلاقية » بالاضافة إلى تحقيقها القوة المادية ـ ينشده أرنولد ويطالب البرجوازية الفيكتورية أن تحققه لنفسها . يُجادل غرامشي، في **الأمير الحديث** The Modern prince ، أن الـبروليتاريا « إلى جانب مشكلة انتزاع القوة السياسية والقوة الاقتصادية ينبغي عليها أن تفكر أيضا، كما فكرت في تنظيم نفسها سياسيا واقتصاديا، في تنظيم نفسها ثقافيا »[٩] . إن برنامج أرنولد يمكن أن يكون، بصعوبة، مُصاغا بطريقة أكثر رشاقة .

إن الضرورة الايديولوجية هي ما يُبطِّن جهود أرنولد الغَيْرية altruistic ظاهريا لكي يصبغ أقرانه البرجوازيين ذوي الأعناق المتصلبة « صبغة هللينية » Hellenise . سوف تُضفي المدارس الحكومية على الطبقة المتوسطة، بربطها الأخيرة بـ « أفضل ما في ثقافة شعبها »، « روحا نبيلة وعظيمة لا تستطيع هذه الطبقات بمزاجها واتجاهها، في الوقت الحاضر، أن تضفيها على نفسها »[١٠] . يدّعي أرنولد أن مثل هذا المشروع « سوف يزيد من احترامها لذاتها ويعزز قواها الأخلاقية ؛ سوف يلحمُ، حقا، هذه

(8) : إن أرنولد متناقض مع نفسه (ولذلك مغزى واضح) فيما يتعلق بأية طبقة تمارس، حقا، السيطرة السياسية في انجلترا . إن موقفه المعتاد ـ نتيجة عدم القدرة على تمييز السيطرة الواقعية عن إدارة جهاز الدولة ـ [يقول] بأن الارستقراطية مازالت هي الطبقة المهيمنة . في الحقيقة أنه يكتب في وقت متأخر عام 1879 أن «الطبقات المتوسطة لا تستطيع أن تتولى الحكم كما هي في وضعها الحالي ـ إن الأمر لمستحيل» .

Matthew Arndd : English literature and irish politics, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1973), p.17.

لكنه، بالمقابل، يلاحظ في Friendship's Garland أن الارستقراطية تدير [الأجهزة] والطبقة المتوسطة تحكم .

(9) Selections From the prison Note books

(10) : The popular Education of France, in Democratic Education, ed. R.h. Super (Ann Arbor, 1962), p.22

الطبقات بالطبقة الأعلى وينزع الى تحقيق المساواة لها، وهي ما هي مؤهلة للرغبة فيه [وطلبه] »[11]. إن البرجوازية مجردة من تلك الهيمنة الأخلاقية المتخللة التي أقرت الحكم الارستقراطي ؛ فما لم تستطع أن تحقق لنفسها بسرعة مثل هذه السيادة الثقافية مُنصِّبة نفسها طبقة قومية حقيقية في « المركز الثقافي » للمجتمع فسوف تفشل في مهمتها التاريخية لدمج الطبقة التي تستغلها سياسيا :

« إنها بنفسها كارثة خطيرة بالنسبة لشعب ينبغي لدرجة شعوره الروحي وعظمته الروحية أن يُخفَّضا ويفترا. لكن الكارثة تبدو أكثر خطورة عندما نأخذ في الاعتبار أن الطبقات المتوسطة، إذ تبقى كما هي الآن بروحها وثقافتها الضيقتي [الأفق]، الخشنتين، غير الذكيتين، غير الجذابتين، سوف تفشل بصورة مؤكدة تقريبا في صياغة واستيعاب الجماهير التي دونها وهي [أي الاخيرة] تتمتع بأحاسيس، في اللحظة الحاضرة أكثر ا تساعا [في الأفق] وأكثر ليبرالية من أحاسيسها. إنها تصل، هذه الجماهير، تواقةً لامتلاك العالم، لكي تكتسب شعورا أكثر حيوية بحياتها الخاصة وفعاليتها. وفي تطورها، هذا، الذي لا يمكن كبحه فإن معلميها الطبيعيين و ملقنيها هم اولئك الذين فوقها تماما، الطبقات المتوسطة. وإذا لم تستطع هذه الطبقات أن تكسب تعاطفها وتمنحها اتجاهها فإن المجتمع سوف يواجه خطر السقوط في الفوضى »[12].

على البرجوازية، إذن، أن تتخير ما يلائمها من الميراث الجمالي المتحضر للطبقة الارستقراطية المخذولة لكي تسلح نفسها بايديولوجية (ثقافة) قادرة على اختراق الجماهير. ففي « طبقة متوسطة مثقفة ليبرالية متحولة ارتفعت إلى طبقة النبلاء »، سوف تجد البروليتاريا «**موقعا تنطلق** منه إلى ما قد يوجه، بسعادة، طموحاتها. »[13].

ينبغي أن نلاحظ، في الحال، أن فكرة أرنولد عن السيطرة الطبقية غير صحيحة نظريا. إنها، في الحقيقة، تمثيل تقليدي لذلك الخطأ التاريخاني historicist الذي يفهم الايديولوجية بوصفها « رؤية للعالم » world view لـ « طبقة-فاعل »، رؤية « روحية » تفرضها تلك الطبقة على المجتمع بأسره[14]. رغم ذلك فإن مناظرة

(11) Ibid., P.23

(12) Ibid., P.26

(13) Ibid., pp. 322,324

(14) من أجل نقد لهذا الفهم للايديولوجية، أنظر : Nicos poulantzas, political powerand Social Classes (London, 1973), pp.195 – 224

أرنولد، بصورة كلية، تسجل تحولا مهما في ليبرالية القرن التاسع عشر. وكما دُفعت الرأسمالية الفيكتورية لكي تتجاوز دورها الفردي المبكر وتنظم نفسها في أشكال لها نصيب أكبر من العناصر المشتركة، فقد عانت الليبرالية التقليدية، التي وجدت تعبيرا مهزوما في كتاب جون ستيوارت ميل J.S. Mill **عن الحرية** on Liberty ، من تحولٍ موازٍ. يعتقد أرنولد أن « كل ميول الطبيعة الانسانية ونزعاتها هي بذاتها حيوية ومفيدة »[15]، ولكن من المُلح الآن أن نعمل على التوفيق بينها وجعلها منسجمة ضمن نظام متماسك خالٍ من الصراع ـ ضمن **الثقافة**. إن **سياسة عدم التدخل** lais-sez-faire الروحي عتيقة ومهملة ؛ وينبغي أن تؤدي إلى إيمان « الشعب بشخصيته الجمعية الغنية بالعناصر المشتركة، المؤتمنة على القوى الصارمة من أجل المصلحة العامة والتي تسيطر على الرغبات الفردية وتوجهها من أجل اهتمام يتجاوز الرغبات الفردية »[16]. وإن على برجوازية غرقت في الدوغمائية الفردية أن تأخذ، الآن، في الاعتبار فيما إذا كان الفعل الرسمي (الحكومي) « الذي كان فيما مضى خطرا، قد [لا] يصبح، غير خطر بذاته، بل وسيلة لمساعدتنا ضد الأخطار التي قد يهددنا بها مصدر آخر من مصادر الخطر »[17].

إن الدولة الغنية بالعناصر المشتركة، إذن، هي المركز الاجتماعي للثقافة ـ لتلك الكلية المتماثلة من الدوافع التي هي الشكل العضوي للحضارة. وهكذا، فإذا كان أرنولد، بهذا المعنى، ومع تقدمه في العمر « ليبرالي المستقبل »[18] الذي يحمل حاجات جديدة للدولة البرجوازية، فباستطاعته أن يكون كذلك، بالضبط، لأنه بمعنى من المعاني رجعي. وإذا كان نقده للذرائعية البرجوازية ينبثق من الحاجة الملموسة إلى ايديولوجية أكثر غنى وإحكاما فإنه لينشأ، أيضا، من مفهوم تقليدي للثقافة بوصفها « شرطا داخليا للعقل والروح . . . على اختلاف مع الحضارة المادية الميكانيكية التي نُثَمِّنُها »[19]. إن مفتش المدارس « التقدمي » واستاذ الشعر الارستقراطي يقفان

(15) : The Study of celtic Literature, in Lectures and Essays in criticism, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 348.

(16) Culture and Anarchy, p.60

(17) Democratic Education, p.4

(18) [هذا] هو وصفه الخاص لنفسه في : «The Future of Liberalism, English literature and Irish politics, p.138.

(19) Culture and Anarchy, p. 38

يستند وصف أرنولد للبنية الطبقية للمجتمع الانجليزي ـ غير المتمدنين Barbarians ، المحافظون

كلاهمـا في صراع مع الليبرالية الـبرجـوازية المتعـارف عليهـا ؛ إنهما يلتقيان في السوسيولوجية الجمالية لكتاب **الثقافة والفوضى** Culture and Anarchy .

إن اهتـمام أرنـولـد بالمعـاني الجـمالية **للثقـافـة** هو، في آن، منتـجٌ ومُعوِّق للنهايات الايديولوجية التي يخدمها. إنه منتج لأن الفن يعرض نموذجا أوليا prototype لكيفية تأثر الأشخاص تلقائيا ولا شعوريا، ولذلك فهو وثيق الصلة بالايديولوجية عامة. وهو مُعوق لأن سياق مثل هذه الجماليات الحدسية هو الغموض الفاجع. يدرك أرنولد، بصـورة صحيحـة، أن الايديولـوجيات تنجـز ذاتها وتحققها، بصورة رئيسية، عبر الصورة image والتمثيل representation أكثر من أن تكون [تفعل ذلك] عبر أنـظمة عقائدية : إن **الثقافة** على عكس مفهوم « اليعاقبة » لها، لا تكتفي بصورة لانهائية بـ « رجال النظام، والحواريين، والمدرسة، برجال مثل كومت Comte ، أو السيد بكل Mr. Buckle أو السيد ميل Mr. Mill »[20]. إنها مناظرة عقلية خلافية حول «المـذاهب» التي تُنْـذِر بتـدمـير المعتقـدات الغـريزية والولاءات الروحية التي على الايديولوجية أن تغذيها. على المذهب، إذن، أن يؤدي إلى الشعر، وعلى الأدب أن يحل محل العقائدية dogma :

« إن مستقبل الشعر ممتاز لأن جنسنا البشري، حيث سيكون جديرا بنصيبه وقدره العاليين، سيجد في الشعر، مع مرور الزمن، مُقاما أكثر ثباتا ورُسوخا. ليس هنـاك من عقيدة لا يمكن هزهـا وزعزعتها، ولا إيمانٌ عقائدي لا يمكن مساءلته والشك فيه، ولا تقليد معترف به لايتهدده التذويب. . . أكثر فأكثر سيكتشف النوع الانساني أن علينا أن نلجأ إلى الشعر لنؤول حياتنا، نعزِّي أنفسنا، نطيل بقاءنا. دون الشعر سيبدو علمنا غير مكتمل ؛ إن معظم ما يعد الآن دينا وفلسفة سوف يحل محله الشعر. . . وسيأتي اليوم الذي سوف نستغرب فيه كيف أننا وثقنا بأنفسنا وعاملنا [ما آمنا به] بجدية بالغة ؛ وكلما أدركنا أن نفوسنا مجوَّفة وفارغة كلما أصبحنا جديرين بأن نغْنَم « روح المعرفة الصافية » التي يمنحنا إياها الشعر »[21].

لنقل إن « الشعر » هو الملاذ الأخير لمجتمع تهدده أزمة ايديولوجية، إذ يحل العزاء والمواساة محل النقد، والعاطفة محل التحليل، وما يغذي ويطيل اسباب الحياة

philistines ، العامة populace ـ إلى فهم أرستقراطي لـ «الطبقة» rank ؛ وليس لديهـمفهوم للطبقة الاجتماعية بوصفها واقعا علائقياً بصورة ضمنية.

(20) Culture and Anarchy, p.54

(21) «The study of poetry», English Literature and Irish politics, pp. 161 – 162

محل ما يدمر ويُخرب. ولذا فإن هذه الوضعية تدل على ممارسة أدبية أقل خصوصية وأقل مما تدل على الصيغة التي تعمل وَفْقها الايديولوجية بصورة عامة. وهكذا، فإن الشعر، مثله مثل الثقافة، سوف يُفرَّغ بذلك من محتواه بصورة تتناسب مباشرة مع طبيعته المتخللة النافذة كما فهم فريدك هاريسون في محاكاته الساخرة parody المدمرة لـ **الثقافة والفوضى** :

« هناك تناغم وتآلف ولكن ليس هناك نظام ؛ موهبة لكن بلا منطق ؛ نمو أبدي لكن دون نضج ؛ حركة مستمرة أبدية دون أن يكون هناك ما يذعن لها ؛ انفتاح أبدي على الاسئلة لكن دون أن نتلقى أية أجوبة ؛ إمكانيات محتملة، لا تحدها حدود، لكل شيء ؛ هناك كل الأشياء المناسبة، العدم الموجود » (22).

إنه نوع من العدمية النظرية الواضحة بصورة كافية في « محكات » touchsto-nes مفهوم أرنولد النقدي حيث تُدفَع استجابة حدسية كاملة، لرنين طيفي ما يُفترض أنه مألوف في حفنة من الصور الشعرية المجردة عن سياقاتها الجمالية والتاريخية، برزانة إلى مقام المقياس المطلق للتقييم الأدبي.

لقد عارض كتاب **الثقافة والفوضى** دعاوى « الهللينية » Hellinism بالدعاوى « العبرية » Hebraism ، الرعاية الليبرالية بالعهد الأخلاقي، في محاولة لتعميق السيطرة الروحية للطبقة المتوسطة. وقد جازف الكتاب بمعارضته تلك باختيار ذلك القطاع من الوجود، تلك التيم الأخلاقية « المطلقة »، وجعله ليبراليا، وهو ما برهن في الممارسة العملية أنه يُديم بقاء السيطرة البرجوازية ويعززها. في الأعمال « اللاهوتية » التي تلت **الثقافة والفوضى** يحتاج أرنولد، من ثَمَّ، أن يوازن بين [النزعة] الهللينية ومزايا الواجب العبرية، بين الطاعة والخضوع - وهي المزايا التي وَفْقاً لها يمكن، بصورة خطرة، إدماج طبقة عاملة عقلانية إيديولوجية في المجتمع السياسي. يشكو أرنولد في كتابه **الله والكتاب المقدس** God and the Bible أن معظم الجماهير قد اعتنقت اعتقادا متطرفا بالربوبية Deism المستندة في ذلك إلى « حقوق الانسان » المفترضة والمعادية لكل ثقافة تقليدية. يكمن التعديل المثالي والاصلاح الجوهري لهذا الاعتقاد في المسيحية : إن الانسان في المسيح يعرف الواجبات أكثر مما

(22) «Culture : A Dialogue», Fortnightly Review, November 1867

(●) deism : مذهب فكري يدعو إلى الايمان بدين طبيعي مبني على العقل لا على الوحي، ويؤكد على الأخلاقية والمناقبية منكرا، في القرن الثامن عشر، تدخل الخالق في نواميس الكون. المترجم (استنادا إلى المورد).

يعرف الحقوق مُسلما نفسه لـ « الحصافة العذبة » التي ينطوي عليها قانون مقدس ذو نظام مُوحَّد. ولذا، فإذا كان للجماهير أن ترد إلى سواء السبيل عن « اليعقوبية » Ja-cobinism فإن تعاليم دينية غير مقبولة أبدا سوف يلزم أن تُطرح منها المِسْحةُ الشعرية. يلاحظ أرنولد في الأدب والعقائدية Literature and Dogma أن البروليتاريا قد تحولت عن الكتاب المقدس بسبب المقولات اللاهوتية الزائفة التي تزينه. وبناء عليه فإن عمليات نزع، بالجملة، للطابع الأسطوري demythologi-sation سوف تكون ضرورية وحاسمة : يجب أن يُجرد الكتاب المقدس إلى بنية شعرية موحية من أجل دعم مذهب أخلاقي اجتماعي محافظ وترسيخه. ينبغي للدين الهلليني أن يصبح خادما للأخلاق العبرية.

إن من أكثر الحقائق المخزية بحق ماثيو أرنولد هي رفضه أن يساند شخصا أصيلا معاصرا له ممن عملوا على نزع الأسطورة عن الدين، هو الأسقف جون وليام كولينزو Colenso . لقد انتقد أرنولد كولينزو، كما أشار ليونيل تريلنغ Trilling ، لأنه اعتقد أن « عمال المصانع الذين أخذهم كولينزو بالاعتبار قد لا يكون ممكنا تهذيبهم وتثقيفهم - بمعنى أن أرواحهم قد لا يكون ممكنا التسامي بها، ومشاعرهم الأخلاقية قد لا يرفع مستواها، وإيمانهم الديني قد لا يكون بالامكان تقويته - بهذا العمل »[23]. إن تساؤلات كولينزو حول الكتاب المقدس وشكوكه مدمرة : « لأن جمهورا عظيما من الجنس البشري ينبغي له أن تُلينَّ [أحاسيسه] ويُؤنْسَن عبر طريق القلب والخيال، فقبل أن توجد أية تربة يمكن للمعرفة أن تضرب جذورها الحية فيها. . . سوف يكيفون أنفسهم لممارستهم دون أن يضطربوا أو يتشنجوا فقط عندما تصلهم [الأفكار] بهذه الطريقة »[24].

إن كولينزو، باختصار، غير شعري ولذلك فهو خطر سياسيا : إن نقده العقلاني للكتاب المقدس يحقق انحلال العقيدة إلى صورة Image يمكن لها وحدها أن تتسرب إلى المشاعر البروليتارية مطمئنة أكثر منها ممزقة، ملطفة أكثر منها مدمرة. إذا كان لابد من أداة مُراوغة ونخبوية جدا في مثل هذه المهمة الضاغطة، فينبغي للدين - وهو بصورة تقليدية واحد من أكثر صيغ التحكم الايديولوجي فاعلية وتخللا - ، من ثَمَّ، أن يُصقَلَ ويُحوَّل كي يصل إلى هذه النهاية. إن قلقه بشأن أفكار كولينزو

(23) : Matthew Arnold (New York, 1949), p.211

(24) «The Bishop and the philosopher», Macmillan's Magazine, January 1863.

يستدعي خوفه، المدوّن في مقدمات أشعاره Poems الصادرة عام 1853، بشأن الآثار الروحية المُشوِّهة لأشعاره التي كتبها في فترة مبكرة من حياته. إنه يطرح كتابه امبيد وقليس في أثينا Empedocles on Etna من مجلده الشعري ذاك لأنه يبدو وكأنه قد قُصِدَ منه أن يحبط القارىء لا أن يرفع من روحه المعنوية؛ على الشعر الحقيقي أن ينشر «الموضوعية النزيهة اللامبالية» لا أن ينشر الكآبة والاضطراب العصبي، ملتجئا إلى «تلك المشاعر الأولية التي تستمر في الوجود بدوام وجود الجنس البشري، تلك المشاعر المستقلة عن العناصر الزمنية»[25]. ينبغي على «العظمة الأخلاقية» أن تقاوم «المشقة والتعب الروحيين»: ينبغي على الشعر أن يصبح الحل الايديولوجي للتناقضات الايديولوجية.

2 ـ جورج اليوت

إن هدفنا من الانتقال من ماثيو أرنولد إلى جورج إليوت هو أن نرى على نحو مميز ومعقد بعض الصراعات الايديولوجية التي نوى ماثيو أرنولد في فكرته و[مفهومه] للثقافة أن يحلها. وسيرة جورج إليوت الأدبية، بدءا من ترجمتها لرواية شتراوس Das Leben jesu (1846) وانتهاءا بروايتها دانييل ديروندا Daniel De-ronda (1876)، ذات حدود مشتركة تماما مع رخاء العصر الفكتوري وازدهاره اللذين تليا الاحباط الشديد والصراعات الطبقية الشرسة في ثلاثينيات القرن التاسع عشر وأربعينياته. خلال هذه الفترة ازداد المردود الانتاجي بصورة مذهلة ونما حجم التجارة البريطانية الخارجية بسرعة مذهلة وارتفعت الأجور بأكثر من الثلث ما بين 1850 و1870. وقد كانت العاقبة السياسية الطبيعية لهذا الازدهار أن اتحدت الطبقة العاملة، جزئيا ولكن بصورة ملحوظة، في إطار نقابات عمالية، إذ بدءا من منتصف القرن التاسع عشر وحتى انبعاث [الحركات] البروليتارية المناضلة، أصبحت النقابات خصيصة بارزة من خصائص حركة الطبقة العاملة[26]. فبعد أن

(25) On The Classical Tradition, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1960),p.4

(26) إن أشكال ازدياد الانتماء إلى النقابات، وكذلك ازدياد عدد النقابات وحجمها بدءا من منتصف القرن التاسع عشر مألوفة: النمو الضخم للوحدات الصناعية وحلول مرحلة الزراعة المنظمة الشاملة ذات المستوى العالي، نمو حجم الشركات الرأسمالية والمشاريع ذات الرأسمال المشترك، دمج السكك الحديدية، النشوء المتدرج لبيروقراطية الدولة المركزية والمتزايد في قطاعات مثل التعليم والصحة العامة. ونتيجة لهذه التطورات نشأت أشكال نقابية سلمت بصحتها الايديولوجية البرجوازية (الوضعية، الاشتراكية المسيحية، الاقطاعية الجديدة neo-Feudalism، الهيجلية الجديدة... إلخ)، وكذلك سلمت بصحة هذه الأشكال قطاعات عريضة من حركة الطبقة العاملة: اتحادات التجارة المنشأة بالتراضي، التعاونيات، مصارف الادخار.

هزمت الـبرجوازية الصناعية أول موجة مناضلة من الطبقة العاملة بدأت منذ عام 1850 تعزز انتصارها. لقد كان الوضع الاقتصادي للطبقة العاملة يتحسن لكي تصبـح في كل مرحلة مُستـوعبة ومُدْمَجة سياسيا. وقد جادل هتّون R. H. Hutten في كتابه **مقالات في الاصلاح** Essays in Reform (1867)، وذلك في الفترة التي سبقت إصـلاحـات بيل الثانية Reform Bill ، أن الاتحادات التجارية قد علّمت العمال قيمة التعاون والتضحية والتضامن، وأن هذه القاعدة يمكن أن تدمج المجتمع بأجمعه وتوحده بصورة مفيدة. من خلال الاتحادات أصبحت الطبقة العاملة تقدر قيمة الحكومة الحقيقية وترتاب في « الطاقات والأفعال المتفرقة المجردة ». ينبغي لهذا « الولاء الطبقي » Class patriotism ومهما كلف ذلك من ثمن، أن يوجه لصالح الشعور القومي ؛ ينبغي أن تزرع روح التجارة التي ترفدها وتنظمها الاتحادات « في سياستنا القومية الغنية والخصبة »[27].

يتكون النسيج الايديولوجي في روايات جورج إليوت من شخصيته الرأسمالية الفيكتورية ذات العناصر المشتركة الموحدة المتزايدة ومن أدواتها السياسية. يحاول عمل إليوت أن يحل الصراع البنيوي بين شكلين من أشكال الايديولوجية التي تميزت بها أواسط العصر الفيكتـوري : بين الفـردية الرومانسية الصامتة المتصاعدة والمشغولة بالنمو غير المقيد لـ « الروح الحرة »، وبعض الصيغ « العليا » للايديولوجية الادماجية Corporate . تنشد هذه الصيغ العليا (وبصورة أساسية مذهب فيورباخ الانساني والعقـلانية العلمية) أن تُعيِّن القـوانين الاجتماعية الثابتة التي ينبغي على الفردية الرومانسية، إذا كان لها أن تتجنب الفوضوية الأخلاقية وتمزيق المجتمع، أن تعمل وَفْقا لها. من حيث المبدأ، فإن من غير الممكن بالنسبة لمتبني الفردية الرومانسية أن يفعلوا ذلـك دون أن يخونـوا قيمهم. فإذا كان صحيحا، من جهة، أن العقلانية العلمية تسد الطريق، بكبحها الحكيم لقابليات التمزيق التي ينطوي عليها مذهب بنتـام الأنـوي egoism ، على التعبير الذاتي الرومانسي، فمن الصحيح أيضا أنها تكشف عن قوانين تاريخية تقدمية يمكن للتطور الفردي أن يتوحد معها تصوريا. بالاضافة إلى ذلك فإن **الدين** [الجديد] للانسانية يُشْرب القانون العلمي بالروح الانسانية الرومانسية مكتشفا أن القانون محفور في أعماق عواطف البشر وولاءاتهم.

(27) هناك ارتباط وثيق، ولكنه غير نموذجي، بين هذا التحول في الصراع الطبقي وبين تطور أدبيهعينه : إنها المسافة التي تفصل ايديولوجية عمل السيدة غاسكِل «ماري بارتون» Mrs Gaskell's Mary Barton (1848) وعملهـا **الشمال والجنوب** North and South (1855). إنها المسافة التي تتكشف فيها وتتضح للعيان لحظة التحول التاريخي.

وعلى النقيض من رمزية كومت الشاملة المجردة بصورة مفرطة، فإن الدين الجديد يستطيع أن يقدم نفسه بوصفه مذهبا كليا دون أن يمس ذلك ما هو « فردي » - بالعلاقة الحية مع التجربة الفورية يحمي دين الانسانية القيم الرومانسية من هجوم العقلانية الكاسح ؛ ولكنها بمدها جذور هذه القيم، في تربة انسانية جَمْعية تصونها بصورة مساوية من [النزعة] الفردية غير المكبوحة. وبفضل هذا الوضع الايديولوجي قد يخضع معتنق الفردية الرومانسية للكلية الاجتماعية دون أن يضطر للتضحية بمتطلبات الذات الفردية. من حيث المبدأ، ومن حيث الممارسة أيضا فإن الصدام التراجيدي الكامن بين الايديولوجية « الادماجية » والايديولوجية « الفردية » يُلطَّف، بصورة ثابتة، ويُخضع بوساطة أشكال رواية إليوت. ولكون إليوت إبنة وكيل زراعي فإن المركز الاجتماعي للقيمة الادماجية بالنسبة لها هو المجتمع الريفي ؛ في هذا المركز، وذلك أمر واضح تماما في روايتها آدم بيد Adam Bede وسيلاس مارْنر Silas Marner ، « يُنتخب » مجموع الممارسات التقليدية Traditionalist والانتسابات affi-liations « العضوية »، التي تُنسب إلى مناطق الريف الانجليزي، بوساطة الايديولوجية القومية بوصفها نموذجا ومثالا في لحظة تفتقر فيها تلك الايديولوجية، بدقة، إلى مثل هذه الصور والمفاهيم الاجتماعية الاندماجية. إن المجتمع الريفي في آدم بيد، كما يعلق جون غُود J. Goode [28]، قد اختير كموضوع أدبي لا بسبب سحره الهادىء المنعزل الشديد الخصوصية، بل بسبب كونه نموذجا مبسطا للتشكيل الاجتماعي بكامله - تشكيل يمكن أن تركز قوانينه المُحدِّدة بشكل أكثر صفاء وتخطيطية. إن وظيفة أشكال روايات إليوت الريفية التي تصوغ وتُخرجن externalise - الرعوية، الأسطورة، الحكاية ذات المغزى الأخلاقي - هي السماح لهذه « الشفافية » أن تظهر، وبالتالي فإنها تُعيد صياغة التعارضات التاريخية التي تقع في قلب عمل إليوت الروائي وتضعها في شكل ايديولوجي مقبول.

إن الصيغ العضوية organicist لروايات اليوت ليست، بالطبع، « تعبيرا » عن ايديولوجيتها التأليفية. فبوصفها منتجا أدبيا فإن جورج إليوت ترسم، فضاء « مُشكّلا بإدراج مجموعات ايديولوجية ثانوية Ideological Sub-ensembles » رومانسية ودينية و «رعوية» في تشكيل ايديولوجي تهيمن فيه الليبرالية والعقلانية العلمية والتجريبية. إن هذا الوضع يتحدد تماما، في حالة إليوت، بوساطة عناصر ايديولوجية جنسية تعزز التحرر الفردي وتُقرُّ، في الوقت نفسه، القيم « الأنثوية »

(28) Critical Essay On George Eliot,ed.Barbara Hardy (London, 1970),p.20

(الشفقة والحنان، القدرة على الاحتمال، والاستسلام للانفعال [العاطفي]) التي تدعو لاحباطها. لكن ليس هنا من مجال للتساؤل حول تقليص المثقفة جورج إليوت العقلانية الداعية إلى المركزية metropolitan إلى « موضوع » لـ « ايديولوجية » الطبقة البرجوازية الصغيرة الريفية. إن عبارة « جورج إليوت » لا تشير إلى شيء أكثر من إدراج محددات ايديولوجية خاصة بعينها ـ المسيحية البروتستانتية، العُضوية الريفية، النسوية الأولية Incipient Feminism ، النزعة الأخلاقية لدى البرجوازية الصغيرة ـ في تشكيل ايديولوجي مسيطر مدعوم، جزئيا، ومعوق، جزئيا أيضا، بوجودها. إن هذه الوحدة المتعارضة لبنيات ايديولوجية يوفر النسيج المنتج الخصب لرواياتها ؛ رغم أن ايديولوجية نصوصها لا يمكن اختزالها وإرجاعها، طبعا، إلى تلك الوحدة، فبالنسبة لانتاج إليوت الأدبي ينبغي أن لا يُموضع، فقط، على مستوى الايديولوجية « العامة » بل على المستوى المستقل نسبيا لتحول الأشكال الأدبية. إن كل نص من نصوصها يتكشف عن مزيج معقد من الأدوات القصصية الملائمة لصيغ نوعية بارزة : « [الأدب] الرعوي »، الواقعية التاريخية، الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقي Fable ، الخطاب الشعري الأسطوري Mythopoeic والتعليمي didactic ، وكذلك عناصر من الفانتازيا الطوباوية (كما هو الأمر في دانييل ديروندا Daniel Deronda). ولا يمكن وضع أي من هذه الخطابات في علاقة تعبيرية بسيطة مع الأشكال الايديولوجية ؛ على النقيض من ذلك فإن التمفصل المتبادل لهذه الخطابات ضمن النص هو الذي ينتج هذه الأشكال الايديولوجية باعتبارها مدلولا أدبيا. ويكفي مثالان لهذه العملية. إن الصيغة السيرية biographical في رواية **الطاحونة التي على النهر** The Mill on the Floss تشمل، على الأقل، شكلين بارزين من الخطاب الأدبي : نوعا وصفيا من « الأدب الرعوي » (عائلة دودسون Dodsons ، حياة ماغي في طاحونة في فترة مبكرة من العمر)، والدراما النفسية المعقدة لتطور ماغي الذاتي. إن التفاعل بين هذه الصيغ الصراعية المتبادلة هو ما ينتج النزاع الايديولوجي بين « التقليد » و « التقدم » المنقوش في الصور البلاغية لتوم وماغي تولليفر، ولكنه نزاع تحله وسائل وتقنيات الرواية « الرعوية » في الآن نفسه. فكما تُبسِّط نهاية النص المُصطنعة شخصية توم وتساويها بنمط من الطفولة الخالدة كذلك تفعل صورة Image النهر ـ رمز الانحراف الأخلاقي والرغبة المتمردة المتقلبة ـ التي تعمل على جعل القيم الفردية الليبرالية شيئا طبيعيا فتشوهها إذ تصورها بوصفها خضوعا غبيا للفطرة الطبيعية أكثر من كونها نموا ايجابيا. إن التعارض بين الخطابين

الشريحة العليا من الطبقة العاملة ديناموريس التي تنسجم حماستها الانجيلية التبشيرية المـذعنة للتضحية بالذات مع تأكيده العنيد غير النخبوي على الثبات على الدين. لذلك يُسْمح لآدم بالتقدم باتجاه وعي فردي أكثر غنى (إنه ينتهي بأن يصبح مالكا لمخزن للأخشاب) دون أن يدمر هذا الوعي وضعه الأسطوري كنمط عضوي ومزيج مدهش من الثقافة الطبيعية والطبيعة المهذّبة.

إن إليوت، باختيارهـا ذلك النمط من الحياة البرجوازية الصغيرة في الريف كمجال « نموذجي »، تُفشي موقفا غامضا يكشف، بدوره، عن علاقة إشكالية مع مجتمع قرائها. إنها تُوسِّع مجال تقاليد الواقعية الأدبية وأعرافها باتجاه معالجة حساسة للشخصيات الاجتماعية المغمـورة ؛ ولكنها إذ تصر على الأهمية الكامنة للحيوات الهـامشية التي تقـدمهـا تعتذر، بمزيج من الرعاية الموروثة والمُفارقة اللاذعة Irony المؤقتـة، لاختيارها هذه المقاطعة التي لا تنتمي إلى أرض التنوير كموضوع لرواية جادة. ويركز هذا التحيّر في النبرة الانتباه على صراع ايديولوجي. إنه يكشف التناقض بين النقد العقلاني للنزعة المادية الريفية (المقرونة بنزعة فردية رومانسية تجاهد ضد هذه الحدود الخانقة) وحاجة عميقة غائرة للاحتفال بقيمة مثل هذه التقليدية tradi- tionalism المتعصبة الخاملة بوصفها التربة المتواضعة، بل والمغذية، التي تُقيتُ زهرة انجاز فردي أكثر سمواً. تحاول آدم بيد حلا جزئيا لهذه المُعضلة بوساطة مَثْلَنةٍ Ideali- sing رومـانسية للحياة العـامـة ممثلةً في شخصيتي آدم ودينـا صاهـرةً الكثيف مع العادي. وفي **الطاحونة التي على النهر** يتطلب مثل هذا التركيب معالجة فُضولية أكثر للوسائل الأدبية.

إن مجتمع رواية **الطاحونة** الريفي ـ وهو مجتمع مزارعين مستأجرين يكافحون من أجل العيش ولكنهم يُدفعون إلى رهن أراضيهم ويُدمَّرون بسبب ضـغوط المجتمع المدني القائم على النظام المصرفي والتصنيع الزراعي ـ معالج بصورة أقل مثالية من مجتمـع رواية **آدم بيـد**. فإذ تخترق الـرأسـمالية المـدنية المنـاطق الريفية تنفجر تلك الصراعات في المجتمع الريفي، التي أوحي بها في **آدم بيد** ولكنها كُتِمت وأخفيت، وتصبح واحدة من الصور الروائية المركزية في **الطاحونة** ـ أي ذلك الانهيار المالي الذي مُنيت به طاحونة دورلكوت Dorlcote نفسها. بالاضافة إلى ذلك، فإذا كان يمكن لهيتي سوريل أن تجسـد، بصورة مؤثرة، الشخصية الفردية الفوضوية اجتماعيا فإن ماغي توليفر في **الطاحونة** هي حاملة قيم ليبرالية أصيلة لا يمكن بأية حال التخلص

منها. فبينما تقسم **آدم بيد** الحماسة الأخلاقية والفردية القلقة بين دينا وهيتي تجمع ماغي توليفر Maggie Tulliver بينهما، ويحبط هذا الأمر الحل البسيط المتوفر للرواية السابقة. وإذ تُفتن ماغي بالفردية الليبرالية، التي يمزقها الظلم المُقيم للبرجوازية الصغيرة الريفية على نحو حاسم، فينبغي عليها، رغم ذلك، أن ترفض تلك الفلسفة الأخلاقية ethic باسم اسلام نفسها للوسط الاجتماعي التقليدي لطفولتها. بهذه الصورة، فإن الحنين nostalgia إلى التنشئة المثالية في **الطاحونة** يُترجم إلى دفاع **الأعراف** العشائرية ورُهاب الاحتجاز Claustrophobia ضد التلقائية الذاتية الرومانسية المضفورة، بصورة غادرة، وكما هي مع الذاتية الشهوانية appetitive egoism. إن رُهاب الاحتجاز وفخ التضحية الذاتية مُعبرٌ عنهما بوضوح في الرواية؛ ولـذلك فإن سببا واحدا كافيا لعدم اطراحهما بحسم هو أن الوضع البديل الوحيد الذي يسمح به الكتاب لماغي هو إسلام نفسها إلى ستيفن غِسْت Guest. لكن غِسْت لا يستطيع أ ن يمثل تحقيقا تاما لمطالبها: إن عيوبه الشخصية مرتبطة، بمكر، بموقعه الطبقي كنتاج تهجين فوقي للرأسمالية الضارية التي حَلَّت محل عالم والدها الريفي العتيق. بقبضها على هذه الصلة تُظهر الرواية حِساً تاريخيا معقدا يتجاوز **آدم بيد**، وتجعل، في الآن نفسه، من عودة ماغي إلى سانت أوغس St Oggs أمرا مسوّغا أكثر. بصورة موازية ترسم سيرة حياة توم توليفر، بشكل لافت، تناقضات المجتمع الريفي: إذ يجاهد توم كي يساعد والده المحطم بتحقيقه النجاح وفْقا لمبادىء الرأسمالية المدنية التي تسببت في انهيار الطاحونة. لكن ماغي لا تتوحد، في النهاية، مع توم المعقد تاريخيا والمنقسم على ذاته. إن استنتاج الرواية الشفاف والموجه ـ غرق ماغي مع أخيها كنوع من التضحية الذاتية ـ يطمس الصراع الايديولوجي بوساطة خدعة الوسيلة الأدبية السحرية. إن موت ماغي هو، في الوقت نفسه، تكفير مُذْنب وتحقق ذاتي إيجابي؛ فإذ تتوحد ماغي مع أخيها، غاية الحب الرومانسي والنمط المتعصب للمجتمع العضوي، تحقق ذاتها وتنكرها في الفعل نفسه، مقرةً بقواعد الأخلاقيات «العضوية» بينما تبلغ هي حالة من التحقق الذاتي في تساميها الفردي على هذه الأخلاقيات.

ويمكننا أن نعثر على هذه النزعة العضوية النوستالجية nostalgic في روايات إليوت الريفية الأولى إذ تتحدد هذه النزعة في اللحظة الأخيرة، حسب مقتضيات الوقت الحاضر، وتظهر بوضوح كافٍ في **فيليكس هولت** Felix Holt و **الجذري** The Radical المكتوبتين في الفترة التي ظهرت فيها وثيقة الاصلاح الأولى Reform Bill.

إن فيليكس، بالضرورة، هو نسخة مْدنية عن آدم بيد، وهو حرفي برجوازي صغير لا يمثل البروليتاريا التي يتكلم باسمها ولا يمثل سلفه الذي يمثل الفترة قبل ـ الصناعية. وتتكون « جَذْريته » radicalism ، بالتالي، من وثوق إصلاحي بالتعليم الأخلاقي وإرتياب وضْعي positivist بالتغيير السياسي ـ ويشكل هذا تركيبا يعارضه النص، بصورة بطولية، بمزاوجة غير مستساغة بين السياسات الجذرية الانتهازية ولا عقلانية الجماهير البربرية. ويوضح **خطاب فيليكس في العمال**، بدعوته لتحويل الاهتمامات الطبقية إلى واجبات طبقية ودفاعه عن الامتياز الثقافي وخوفه من نشاط الجماهير، ايديولوجية الرواية التي تنادي بالتحول « العضوي » إلى علاقات جلية أكثر فجاجة. بهذا المعنى، فإن **فيليكس هولت** تلقي الضوء على العجز الايديولوجي للصور « الرعوية » التي تلازم الصيغة الروائية الواقعية في عمل إليوت. إنه عمل متناقض ذاتيا لأنه يصر (كما يقترح عنوانه المؤكِّد على ذلك بوعي ذاتي واضح) على « مَرْكزة » مثل هذه الصورة Image - أي فيليكس نفسه ـ في سياق حياة مدنية تستطيع، فقط، أن تفرض انزياحها الفعال مزدرعةً transplant آدم بيد الآبق ذا النزعة الأخلاقية في البلدة. إن مشروع الرواية « الرسمي » في نزاع مع ما تكشف عنه : إن نقد فيليكس السياسي « التقدمي » ليس أكثر من احتجاج مثالي توجهه القيم التقليدية إلى الفعل السياسي نفسه. وما يرغب الكتاب أن يؤكد عليه بالنسبة لبطله ـ أنه أكثر جذرية من الجذريين أنفسهم ـ لا يمكن التوفيق بينه وبين ما نراه في الرواية من سلوكه ونسمعه من أقواله كمدافع باسل عن ملكية الأرض. ويكمن حل هذا التعارض في « تشكيل **شخصية** » فيليكس نفسه كبطلٍ خارق وشخصية قيادية تحاول أن تعوِّض بحضورها الفيزيائي عما تفتقر إليه سياسيا.

وإذا كان فيليكس، بهذا المعنى، مركزا « زائفا » فإن الرواية تمتلك مركزا واقعيا ولكنه منزاحٌ في شخص السيدة ترانسوم Mrs Transome . إن كلتا الشخصيتين ذات طراز عتيق obsolete تاريخيا، والسيدة ترانسوم مرسومة في الرواية بوصفها إقطاعية عتيقة الطراز مثيرة للشفقة تُزْدرى ولاءاتُها الأسروية من قبل ابنها الجذري. فإذا كانت الرواية تتفجع في شخصها على موت المجتمع التقليدي فينبغي أن ينكسر ذلك التفجع في حالة هولت، الآيلة إلى الزوال ايضا، وتؤدي إلى موقع «تقدمي». إن المشاهد الخاصة بالسيدة ترانسوم ليست سوى خيانة جمالية لهذا التناقض الايديولوجي القائم في قلب العمل ـ تلك المنطقة الجرداء غير الممتصة في العمل، النوستالجيا والاحباط اللذين لا يمكن أن تجدي أية معالجة سياسية لهما، ولذا فإنها تُدفع الى

الحـواف الايديولـوجية للعمـل، ولكنها تحتج بوساطة فنيتها المحضة على مثل هذا النفي. إن السيدة ترانســـوم هي الـدحْض المتضمن لشخصية فيليكس والتـاريخ المعـاصر، حتى ولـو كان فيليكس نفسـه الشخصية الـرافضة لذلك العالم بصورة مبدئية، ولذا فإن هناك إنزياحاً مزدوجا فعّالا في النص. إن فيليكس هولت تنِمُّ في بنيتها الشكلية ـ في الانفصال الحاصل بين المجال السياسي وبين الأحداث الخاصة بالسيدة ترانسوم ـ عن انقسام ذاتي يفشل في التوصل إلى تمفصل موضوعاتي -Thema tic . وتقـترح القـوة الفنية للمشـاهد الخاصة بالسيدة ترانسوم حضورا باقيا لتحرر «شخصي» من الوهم يتعذر استئصاله ويرفض أن يمتص ويصبح جزءا من كل في الايديولـوجية الـرسمية التقـدمية مَظْهـرا. إن الليبرالية، التي يرفع شعارها هولت الـوضعي ظاهـريا داعيا إلى اشكال «علمية» أكثر اتحادا، تحل، في الوقت نفسه، ربـاطها مع مثل هذه الكليات totalities الاستبدادية، ضمنيا، لكي تدافع عن القيم «الشخصية» التي تهددها. وتنتج التشوشات البنيوية في النص عن ذلك التنافر الايديولوجي؛ ولكن ذلك التنافر هو، بصورة مساوية، نِتاجُ تفاعل ثلاثة «نصوص» متـمايزة تجاهـدُ من أجل أن تسود الرواية ككل. إن فيليكس هولت مزجٌ لأسطورة الشخصية العُضـوية (فيليكس) والـدرامـا النفسية (السيدة ترانسـوم) والـرواية السياسية؛ وخطابها نتاج سلسلة من التفويتات Slippages وتحولات هذه الأشكال التقليدية إلى بعضهـا بعضـا. وفي الثغرات الناتجة عن هذه التحولات في الصيغة الجزئية غير الفعالة تسكن إيديولوجية النص.

تعرض روايات إليوت، بالفعل، من البداية صراعا بين الكليات totalities الايديولوجية التي تبزُّ الليبرالية الكلاسيكية وبين خوف من الأثر الممزق لهذه الكليات على القيم «الفـردية» المتنـاسلة من ذلـك الخط الليبرالي. (وهو صراع تكشف عنه علاقاتها الرفاقية المتعاطفة مع الوضعيين الانجليز الذين دعمتهم وناصرتهم ولكنها لم تستطع أن تقتنع هي نفسها بالانضمام إليهم). إن الرواية هي كلية عُضوية، ولكنها [أيضا] كلية ظاهراتية phenomenological ؛ وينبغي إن نتوصل إلى خلق كمالها المتماثل غير المنشق على نفسه دون أن ندمِّر الوحدة التامة للتعبير الفوري[29]. وهذه المشكلة واضحة، كفكرة رئيسية، في روموﻻ Romola حيث يُضْفَرُ «فهمُ» سافونا

(29) إنه لأمر ذو دلالة خاصة أن يرد قول إليوت بأن الفن، رغم أنه من أرفع أشكال التعليم، ينبغي أن لا يتحول عن كونه «صورة» ليصبح «تخطيطا»، في رسالة إلى فردريك هاريسون ترفض فيها اقتراحه بأن عليها أن تنتج رواية وَضْعية نقية الدماء. George Eliot, Letters, ed, Gordon S. Haight (London, 1956), Vol 4, p.300

رولا Savonarola «المشْبوب السرمدي»، رؤيتها المشتركة المُغْوية، مع استبدادية despotism أخلاقية تنتهك حُرمات الليبرالية، رغم أن هذه الحرمات نفسها غير كافية: «إن المشاعر الرفاقية الرقيقة تجاه الأقربين لها خطورتها أيضا، وهي مُعرضة لأن تكون جبانة ومتشككة تجاه الغايات الأكبر التي لا يمكن للحياة، بدونها، أن تسمو وتبلغ مرتبة الدين»[30]. بتعبير أرنولد، إنه صراع بين الهلّلينية الخطرة التي فقدت مركزها والعبرية المتعصبة الجائرة. إن الرجال العاملين ممن يمتلكون عقلا ليبراليا مثل فيليكس هولت يبـدون وكأنهم يقترحون جوابا على هذه المشكلة مازِجين «الثقافة» بالرقابة الأخلاقية؛ لكن إليوت لم تكرر، بعد **فيليكس هولت**، هذه التجربة المهلكة مركزة الصور «الرعوية» في قلب المناظر المدنية. إن التركيب المكون من شخصيتي بيد وهولت ممثل في **ميديلمارش** بشخصية كالِب غارث Caleb Garth، وهو نموذج بليد للعضوية organicism الريفية، ولكنه نموذج صامت، بلا أي شك، وهامشي في بنية الرواية. وإذ تنحدر هذه الشخوص في الأثر الايديولوجي تتحوَّل القيمة إلى وجهة نظر بديلة مضادة: في حالة **ميديلمارش** تتحول إلى وجهة نظر الفنان ويل لاديسلو Will Ladislaw الكونية الشمولية Cosmpolitan. وإذا كان الحرفيون التقليديون يشكلون جُعْبة المقاومة الروحية ضمن المجتمع البرجوازي فإن الفنان الكوني الشمولي يسكن مثل هذا الفضاء المعارض الذي يقع خارج هذا المجتمع. وعلى كل حال، فليس هناك تعادل تام لصالح النموذج العُضوي العتيق المهجور؛ فإذا كان للاديسلو الأفضلية على غارث في الثقافة الليبرالية فلأن الأول يفتقر إلى أي تجذر اجتماعي. فقط في **دانييل ديروندا** Daniel Derronda، التي توحِّد بين الرؤية الشاملة والولاء الراسخ، يمكن أن تُحلَّ هذه المعضلة الايديولوجية أخيرا.

ومع ذلك فإننا لا نريد أن نقول هنا إن القيم التي يحملها غارث لا تنتصر في النهاية وتسود في **ميديلمارش**. إنها تفعل ذلك ولكن بصيغة «أعلى» من التحرر الليبرالي المندهش من الوهم الذي يُكرَه، مع انهيار عدد أكبر من الوعود الطموحة، أن يجد سلوى في المهـمات الاصـلاحية المتواضعة التي يتيسر تحقيقها. إن المفارقة الساخرة Irony في ميدلمارش هي أنها انتصار [لمفهوم] الكلية الجمالية المليئة بالشك والارتياب تجاه الكليات الأيديولوجية. إن كل واحدة من شخصيات الرواية المركزية الأربع تمثل نموذجا تاريخيا للكلية: مثالية كاسوبُن Casaubon، عقلانية ليدجيت Lydgate العلمية، مسيحية بَلْسترود Bulstrode البروتستانتية، تحقيق دوروثيابْروك Brooke

(30): Romola (London, 1883), Vol. 2, pp. 332 – 333

الرومانسي لذاتها عبر مبدأ مُوَحِّد من الفعل. وكل من هذه الكليات يتقوض ويتفتت ويقع في شرك المبتذل والعادي ؛ ويمكن لنا قراءة وقوع هذه الكليات في شرك المبتذل والعادي بطريقتين. إنها، بصورة جزئية، نوع من التفحص التجريبي المشبع بالتحية، لطغيان النزوع النظري واستبداده ؛ ولكنها تشير أيضا إلى انتصار الوعي الاقليمي provincial المتحصن المكشوف على الحوافز الرومانسية أو العقلانية لاعلاء transcend هذا الوعي. ينشأ هذا المأزق، كما يشير عنوان الرواية، من مرحلة انتقالية للمجتمع الريفي تعاصر زمن وثيقة الاصلاح الأولى ؛ لكن ليس هناك من شك في أن تحرر الرواية الحكيم والخفيض الصوت من الوهم، «نفضها يدها من الأيديولوجيات»، تنتمي جميعا إلى ما بعد طرح وثيقة الاصلاح الثانية.

إن المشكلة التي تطرحها ميديلمارش بموضوعية، وتفشل [في الوقت نفسه] في حلها، هي كيف يمكن للأيديولوجية أن تكون مُحكمة مفهوميا ومؤثرة عاطفيا رغم ذلك - كيف يمكن لنا تغذية التقوى الشخصية «اللاعقلانية» ونُلْحِمَ مشاعر التقوى هذه ونجعلها تتماسك داخل شكل يتجاوز التجريبية المجردة والتلقائية الرومانسية. إن ما نحتاجه، حسب لاديسلو Ladislaw هو «روح تمر منها المعرفة بصورة فورية إلى الشعور ويشع فيها الشعور على الروح ككيان جديد من المعرفة» - وهو سؤال رأينا أن ماثيو أرنولد يُخاطِب به نفسه. حين نواجه صيغ وعي الطبقة العاملة العدائية المرسومة بصورة كاريكاتورية في **فيليكس هولت** ينبغي أن نعيد تقييم التجريبية الحذرة للتقليد البرجوازي الليبرالي ؛ رغم ذلك فإن هذه التجريبية هي نفسها استجابة ايديولوجية غير كافية للحظة التاريخية التي تلت إعلان وثيقة الاصلاح في انجلترا بحاجتها الماسة إلى إيديولوجية موحدة أكثر حدة وكثافة.

تتمثل هذه المعضلة في **ميديلمارش** في واحدة من **الصور المفتاحية** Key images فيها : تلك الصورة المتمثلة في **النسيج** بوصفه صورة للتشكيل الاجتماعي. إن النسيج هو صورة عضوية مشتقة، نقطة تتوسط الاستعارة الحيوانية في ادم بيد ومفهوما نظريا للبنية أكثر تطورا. إن تعقد النسيج، الانضفار الدقيق والمحبوك لخيوطه المستقلة نسبيا، النغمات التوافقية overtone التي تمحو واحدتها الأخرى، احتمالات التعقد الموضعي الذي يسمح به، تسمح جميعا بظهور أشكال من النزاع مُقصاة ومستثناة من قبل الاستعارة العضوية التامة في آدم بيد. لكن في الوقت نفسه فإن تماثل النسيج وسيمتريته، نزعه «المكاني Spatial » للسمة التاريخية عن العملية الاجتماعية، اقصاءه

لمستـويات التناقض، تحافظ على الوحدة الضرورية للصيغة العضوية. إن هشاشة النسيج المعقدة تدفع باتجاه المحافظة السياسية الحذرة المتعقلة: فكلما كانت خيوط النسيج مضفـورة بنعـومة ودقة ازدادت عواقب تمزق هذا النسيج وازداد حذر المرء واحتراسه من طرح مشروعات كلية طموحة. بالمقابل، إذا كان كل فعل في أية نقطة من النسيج سيتردد Vibrate في خيوطه كلها مؤثرا على التشكيل كله فليس بالامكان الاحتفاظ بتلك العلاقة شبه السحرية مع الكلية أبدا. هنا، وكما هو الأمر مع مجاز trope النهر الذي يُغلق الرواية والذي يشدد من تأثيره الكلي بنشره قوته في فروعه جميعها، فإن الاستعارة الطبيعية تُستثمر لكي تدل كيف أن علاقة مستوفاة مع الكلية الاجتماعية يمكن أن تُنجز لا عن طريق التجريد الأيديولوجي بل عن طريق العمل الهـادف الذي يتصف بوضوح بكونه خارجيا peripheral. وإذا كانت استعارات ميـديلمارش الـطبيعية تؤدي هذه الوظيفة فإن استعارتها الجمالية تؤدي هذه الوظيفة أيضا. وكما يلاحظ لاديسلو موجها كلامه إلى دوروثيا: «فلا فائدة من محاولة الاعتناء والاهتمام بالعالم كله؛ فالمرء يعتني بالعالم عندما يشعر بالبهجة والسرور - في الفن أو عبر أي شيء آخر». إن مشكلة الكلية في الرواية تنزاح، بصورة فعالة، باتجاه سؤال الشكل الجمالي نفسه الذي يمنح البنية لمواده دون أن ينتهك غناها التجريبي. تجيب الرواية، بكلمة أخرى، شكليا على المشكلة التي تطرحها في فكرتها الرئيسية theme الروائي وحده فقط يمكن أن يكون الفاعل المركزي في روايتها الفاقدة المركز، أن يكـون الـوعي الذي يتمتع بالامتياز والذي يَعْرِضُ فجأة ويبرز فوق الكل بوصفه مصدرا لهذا الكل ويدخُلُ في علاقة تقمص عاطفي مع كل جزء من أجزاء هذا الكل.

لربـما يقـول المرء إن ميديلمارش رواية تاريخية شكلا مع قليل من المضمون التـاريخي الحقيقي. وثيقة الاصلاح، خطوط السكة الحديدية، الكوليرا، اكتساح الآلة للطبيعة: هذه القوى التاريخية «الواقعية» لا تفعل شيئا أكثر من مسٍّ أطراف الرواية وحواشيها فقط. إن التوسط بين النص والتاريخ «الواقعي» الذي تشير إليه مُداورَةً كثيف بصورة ملحوظة؛ ويؤدي هذا الى نقل الرواية من التربة «التاريخية» وإعـادة زرعهـا في تربـة [الـرواية] «الاخـلاقية». تعمـل ميـديلمارش من خلال مصـطلحـات الـذاتية والتعـاطف، «العقل» و«القلب»، تحقيق الذات واستسلام الذات؛ وتؤشر سيادة التعبيرات الاخلاقية بوضوح إلى المأزق التاريخي وتوفر وسائل للتغلب عليه ايديولوجيا. إن التاريخ في الرواية في مرحلة انتقال معترف بها؛ مع ذلك

فإن قراءة النص تعني استنتاج أن «العطالة [أو التعلق] Suspension » هو الاصطلاح الأكثر مناسبة للتعبير عن تلك المرحلة. إن ما يُعرض ويُقدَّم، بصورة معترف بها، بوصفه حقبة ذات طبيعة متناقضة ambivalent انتقالية ستقود في آخر الأمر إلى «نمو الخير [وسيادته] في العالم» هو في الحقيقة ليس أكثر من فراغ تاريخي ؛ تبدو ميديلمارش ذات العقلية التقليدية التي أدركها الظلام أكثر استجابة للتطور التاريخي من هيسلوب في آدم بيد. هناك، إذن، مسافة بين ما تدعيه الرواية وما تعرضه : في «إنتاجها» جماليا لأيديولوجية مذهب التحسن meliorism . التي يُلمعُ إليها عنوان الرواية فإنها تُفشي برؤية أقل تفاؤلا بإمكانية التقدم التاريخي. إنها تكشف، في الحقيقة، عن صورة ثلاثينات القرن الثامن عشر المبكرة التي تنتسب إلى منظور مريض Jaundiced يقود فعلا إلى سبعينات القرن الثامن عشر التي «كُبحت» فيها حماسة وِلْ لاديسلو الاصلاحية الرائدة. تُسقط ميديلمارش على الماضي فهمها للمأزق المعاصر ؛ ولأن زُبْدة هذا الأمر هي عدم الثقة الجذرية بالتاريخ «الواقعي» فإن ذلك يُزاح بصورة فعالة ويُحرف باستخدام تعبيرات أخلاقية و «لا زمنية» كذلك. مع ذلك فإن مثل هذه الازاحة تُزود إليوت بحل أديولوجي : لأن ما لا يمكن الوصول إلى حل له باستخدام مصطلحات وتعبيرات «تاريخية» يمكن ملاءمته وتكييفه بجعل العناصر المتقلقلة جزءا من [الفهم] الأخلاقي. وهذا في الحقيقة نوع من الالغاز والتعمية المتضمنة في صميم أشكال الرواية الواقعية التي تعمل بصورة ثابتة، وعبر إطراح العلاقات الاجتماعية الموضوعية وتحويلها إلى تعبيرات بين ـ ذاتية interperso-nal ، على فتح الباب وإشراعه أمام احتمالية اختزال العلاقة الاجتماعية الموضوعية والتعبيرات بين ـ ذاتية واحدتها إلى الأخرى[31]. في ميديلمارش يتحقق مثل هذا الاختزال الأخلاقي للتاريخ في «الحل» المتمثل في التضحية الذاتية الذي يجاهد من أجل تحقيقه دوروثيا وليدجيت و (إلى حد ما) بَلْسترود كل بطريقته الخاصة. إن نُكران الذات المؤلم يَعرِضُ نفسه كجواب على لغز التاريخ وأُحجيته.

مع ذلك فإن مثل هذا الحل غير كاف ايديولوجيا كما يقترح حضور وِلْ لاديسلو في الرواية. بالنسبة للاديسلو فهو يحتفظ، إذ يوافق على مسار التحول الاجتماعي، بحيوية ونشاط فرديين متحديا بذلك هذا الاستسلام الناضج. إنه يقترح، بوصفه فناناً إصلاحيا على الصعيد السياسي، أن العمل التجريبي والتشديد الرومانسي على

(31) : هذه الملاحظة لفرانسيس مَلْهيرن Mulhern في مقال له بعنوان : ـ «Ideology and Literary Form a comment», New Left Review 91, May /June 1975.

الذات ليسا بالضرورة متنافرين ؛ إنه بكلمات السيد بْروك «شبيه ببيرك Burke مع بعض من خميرة شيللي Shelley ». تنبع صعوبة الرواية في «إدراكه» من عدم قدرتها على رؤية كيف أن هذا الوضع الايديولوجي المرغوب الذي يشد برباط قوي نزعة التدرج gradualism المتعقلة الحكيمة إلى الرومانسية الرؤيوية visionary يمكن أن يتحقق في الشروط التاريخية التي تصفها الرواية. في هذه المرحلة نصبح بحاجة ماسة إلى نوع مختلف من التاريخ. لكن ما لم يتم تحقيقه بصورة فعالة في لاديسلو يمكن محاولة تحقيقه ثانية بتعبيرات مواتية أكثر في ذلك الدمج المتأخر بين النبي الرومانسي والسياسي الاصلاحي في شخصية دانييل ديروندا.

إن ما يقتضيه الحال، في الحقيقة، هو رؤية «كلية» تربط ما هو فردي إلى قوانين التشكل الاجتماعي، وتحتفظ بالتقوى «الشخصية» المنتهكة من قِبَل مثل هذه الرؤيات في **رومولا** Romola **وميدلمارش**، وتحرر نفسها رومانسيا. وتكمن الاجابة على هذه المشكلة في **دانييل ديروندا**. في هذه الرواية تجد إليوت حلا سحريا لمعضلتها الأيديولوجية في يهودية ديروندا التي تزوده بهوية رومانسية مكتملة وتوحده، في الوقت نفسه، بالكلية المعقدة لثقافة تاريخية ذات عناصر موحدة. إن ليبرالية ديروندا المبكرة هي هللينية بصورة غير مثمرة، انتشارٌ بلا مركز لتعاطف يعرض طاقته للفعل المبدئي للحث والتاكل: «لقد كان التعاطف التأملي والمتخلل يحمل معه خطر شلّ مشاعر النقمة في نفسه ضد الخطأ، وانتقاء الصحبة والرفقة، وهما شرطا القوة الأخلاقية». تُوفر عبرية [ديروندا] تِرْياقا ضروريا - إخلاصا يتضمن «مزج حب شخصي كامل متدفق مع إحساس أكبر بالواجب» عبر «خضوع الروح المُطيع لما هو أعلى». لا يمسّ مثل هذا الخضوع مع ذلك القيم «الفردية» لليبرالية: إن رؤية ديروندا هي «رؤية عقل يعمل بوعي وحيوية ونشاط في مسيرة القدر البشري لكنه ليس بأقل وعيا لوقع الخطوات التي تتحرك مقتربة وتحتاج مكانا تُسند رأسها إليه، ولا بالأقل حنانا تجاه هذه الخطوات».

يمكن أن «تحل» المشكلة فقط بابتداع كلية مُزاحة بعيداً عن الوضع العقيم لنزع السمة الكلية عن انجلترا بعد إصدار وثيقة الاصلاح - وهي كلية تصدَّرُ بصورة عاجلة إلى الخارج إذ يُغادر ليكتشف قدره في الشرق الأوسط. وتكمن الصعوبة هنا في كيفية إعادة ربط هذه الكلية المصطنعة في علاقة مجددة مع البرجوازية في انجلترا - وهي صعوبة «تُحلُّ» عن طريق تأثير ديروندا المُخلص المفتدي على ضحية المجتمع المحطمة الكئيبة غويندولين هارْلث Gwendolen Harleth . لكن الرواية في مجاهدتها

في سبيل تحقيق هذا الحل تنقسم في حالة من التعارض الذاتي ـ تنقسم، في الحقيقة، في منتصفها تقريبا، لأن دانييل يمكن فقط أن يحقق قدره بالتخلي عن غويندولين والذهاب إلى الشرق الأوسط متجاهلا إياها في سبيل نوع من الوُثوق، الغائم السديمي الأرنولدي Arnoldian السمات، بنوع من الخير المثالي. إن التشوش الشكلي في **دانييل ديروندا** نِتاجٌ لمحاولتها التغلب على التعارضات الأيديولوجية التي تنبثق هي منها؛ ففي الصمت الموجود بين حدثي «دانييل» و «غويندولين» تتكلم حقيقة هذه التعارضات ببلاغة تامة.

إن انحراف **ميديلمارش** النسبي في علاقتها مع التاريخ «الواقعي» هو بصورة جزئية نتيجة لاعتقاد إليوت وإيمانها (المركب من الوضعية والمثالية) بقوة الأفكار وقدرتها على تشكيل الوجود الاجتماعي. ومع ذلك فإن ما تبرزه الرواية وتعرضه هو بالضبط الانفصال القاتل بين الفكرة والحقيقة جاعلة من الأولى مجرد فكرة طوباوية فارغة [من المعنى] ومن الثانية مجرد شيء تجريبي تافه ومبتذل، ولو كان بإمكان رؤى ديروندا أن تكتسي بلحم التاريخ لكان بالامكان التخلص من مثل هذا التعارض. لهذا فإن الرواية تدفع بثقة إليوت بقوة الأفكار المُحددة إلى حدود ملغزة غامضة قصوى: يُقبض على الأحلام والرغبات والبواعث الغامضة المُبهمة بوصفها رموزا متوقعة [دالة] على ما سيكون حقا. تتعاون مثل هذه الأحلام بفعالية في خلق المستقبل: يقول دانييل متأملا إن طبيعة مردخاي قد تكون من تلك الطبائع «التي يتحد فيها التقدير الحكيم للعواقب [ويتعمد] بنار الايمان المتقد الذي يحدد عواقب ما يؤمن به». يصبح التاريخ هنا تعبيرا ظاهريا عن القوى الروحية التي تعمل ضمنه وفي إطاره؛ ولذا يمكن أن لا يكون هناك أي تعارض ضروري بين ما يعده الخيال صحيحا وما يحدث في التاريخ. بكلمة أخرى تُدفع الرواية إلى ملاذ يائس في تبنيها ابستمولوجيا ملغزة غامضة لحل مشكلاتها، ولذا فإنها تُدفع بصورة فعالة خارج حدود الواقعية. تقترح بنية الصدفة غير القابلة للتصديق والقرابة الخفية التي تُسند السرد وتدعمه تحويلا دالا لواقعية **ميديلمارش** حيث تستخدم مثل هذه الوسائل بصورة مقتصدة.

بهذا المعنى تضع **دانييل ديروندا** حدا نهائيا بارزا لواقعية القرن التاسع عشر ـ الواقعية التي تنبعج الآن بتأثير الضغوط الأيديولوجية التي لا تقدر على احتمالها والصمود أمامها. لكن المسألة ليست مجرد مسألة «جمالية» اقتحمتها وغزتها الضغوط «الايديولوجية» بخشونة. تشير **دانييل ديروندا** أيضا إلى مرحلة تأزم في التحول المستقل نسبيا للأشكال الواقعية ـ مرحلة تصبح فيها **الروائية Fictionality** الاشكالية

لهذه الأشكال الواثقة ببلاهة وتبلد حس من نفسها مندمجة كمستوى من الدلالة ضمن النص نفسه. إن استغراق preoccupation الرواية الملحوظ داخل الفن هو بمعنى من المعاني رغبة بالمثالي العضوي ولكنها مُزاحة باتجاه الاستغراق في الفن: يحرر الفن الذات الفردية ولكنه يقتضي الخضوع لأمر غير شخصي، يَجسد المناقب المثالية ولكنه يقتضي فعلا أكثر تواضعا، يُثير مشاعر زُهد ذات أصول عبرية Hebraism ولكنه يستدعي نوعا من التكريس والتقوى تقترب من الحب الجنسي. إنها تشير أيضا إلى تأمل النص المنحرف بصورة ثابتة لوضعيته الخيالية ـ في تلك الحركة الدائرية حيث تكون الأحداث «الواقعية» ضمن الرواية هي نفسها وبمعنى من المعاني «خيالات وأوهام» تتنبأ بـ «واقع» ذي نسب مضللة وخادعة. أن لا يكون بالامكان وجود مردخاي خارج حدود الخطاب الروائي (كما يمكن حقا أن يكون هناك بَلْسترود) هو المؤشر الصحيح لمعضلة الرواية الايديولوجية ـ وهي معضلة ليست بأقل أبدا من أزمة الدلالة الواقعية نفسها. إن دانييل ديروندا هي نفسها علامة مسبقة على واقع اجتماعي مرغوب فيه؛ ولكن بما أن هذا الواقع الاجتماعي هو نموذج خيالي غير قادر على تحقيق نفسه خارج حدود الخطاب الجمالي فإن النص في النهاية يستطيع فقط أن يدل على نفسه.

إن ما يكشف عنه، في تلك العملية من الدلالة والعنْي الذاتيين، هو غيابٌ ينبغي أن يتملص بالضرورة من تركيباته الجمالية ـ الصراحة المقموعة لغويندولين هارْلث المتخلى عنها، تلك العلامة الدالة على الندرة الايديولوجية «الواقعية» التي [يمكن عدّ] الرواية طعنة أسطورية لها. تمثل رواية إليوت إذن محاولة لدمج الايديولوجية الليبرالية والعمل على تكاملها، بكلا شكليها الرومانسي والتجريبي، مع بعض النماذج المثالية ما قبل ـ الصناعية أو النماذج العضوية الوضعية. إنها مغامرة حددتها في اللحظة الأخيرة الشخصية ذات الطابع الموحد والمشترك لرأسمالية القرن التاسع عشر خلال مرحلة إنتاج إليوت لأدبها. لكن هذا لا يعني أننا نجادل في سبيل التأكيد على تناظر قائم بين النظامين التاريخي والأدبي أو من أجل قراءة تعاقبية dia-chronic لمجموع آثار إليوت. لا تكمن المسألة في كون عمل إليوت يتطور من «رعوية pastoral» ماقبل ـ صناعية إلى واقعية مكتملة النمو بتأثير تطور خطي للأيديولوجية البرجوازية، بل إن المسألة تكمن على النقيض من ذلك في القبض، بصورة فورية، على [وضعيات] التزامن الأيديولوجية والانقطاعات الشكلية في نصوصها ـ في التنظير لطقم الانفصالات الذي تنتج الخطابات الأدبية المتميزة

بوساطته وعبره أيديولوجية «مشتركة» موحدة تكون حاضرة في [النص] من البداية. إن **الاختلافات** التي نلحظها في النص الروائي الاليوتي هي نتيجة وأثرٌ لعمليات التبادل المتصلة فيما بين الأشكال الأدبية التي يندرج ضمنها هذا النص الروائي - عمليات التبادل التي «تعطي امتيازا» في كل نص من نصوصها لخطاب سائد مسيطر ومحدد مما يعمل على «موضعة» خطابات بعينها ويشوِّه أخرى. ضمن هذه العملية التزامنية يمكن تبيّن تطور ذي دلالة : تطور يبدأ من النهاية **الاستعارية**، بالضرورة، للصراع الايديولوجي (التاريخ الاجتماعي بوصفه مُناظرا للتحول والنشوء الطبيعيين) ليصل إلى الحل الكنائي، بالضرورة، لعناصر هذا الصراع (القيم «الفردية»، الرؤى والعلاقات بوصفها حلا للعلل الاجتماعية)[32]. تؤثر الوسائل والأدوات الروائية التي **تضفي سمات طبيعية وأخلاقية وأسطورية على مثل هذه النهايات، لكن بصفحة الصراعات الأيديولوجية المحدقة بالنصوص تظهر واضحة على فعل إضفاء هذه** السمات.

تكشف نهايات [روايات] إليوت العضوية عن وظائفها **البانية التركيبية** في عمليات التبادل غير المنتظمة للأنظمة الرمزية الروائية وفي سلسلة الانزياحات الشكلية حيث تُهمَّش العناصر المتمردة ولكنها تبقى حاضرة دائمة الشكوى. لكن ما يهدد هذه العناصر بالتدمير والزوال ليس «الخارج» المقموع بل الغيابات والتشوشات التي تنتجها داخليا.

كما تخطو الرأسمالية الفكتورية إلى مرحلتها الاستعمارية يصبح الأساس التاريخي لعضوية organicism **آدم بيد الريفية ذات السمات «الأيديللية» واضحة بصورة مطردة. تُموضع** Impressions of Theophrastus Such (1879) دعواها من أجل «وجود موحّد مشترك» في سياق البلاغة القومية كما تحذر من المخاطر المتضمنة في عملية «الاندماج غير المكتمل مع المهاجرين الذين ينتمون إلى دم غريب». تقول إليوت «إن الكبرياء والفخار اللذين يميزاننا بجسم تاريخي عظيم ينتميان إلى عادة **العقل تلك الانسانية الطابع المُهذِّبة للنفس التي تستلهم تضحيات الأفراد والتي لا** تستهدف السلوى وراحة النفس أو تستهدف الكسب أو أية مطامح أنانية أخرى، والتي تؤدي [في النهاية] إلى ذلك الهدف المثالي الكلي ؛ وليس هناك من إنسان تهزه مثل هذه العاطفة يستطيع أن يصبح خسيسا بصورة تامة». لقد أصبح المجتمع الموحّد

(32) من أجل هذا التمييز العام الخاص بالرواية، أنظر فرانسيس مُلْهيرن. مرجع مذكور.

المشترك، الذي ظلّ في دانييل ديروندا هدفا للادراك وبالتالي نقدا مثاليا لانجلترا المعاصرة، إحتفالا عاطفيا بالوضع الراهن مُسْرَفا في التعبير عنه. أصبح الصوت الانساني الليبرالي [الآن] هو صوت رد الفعل الشو فيني المتطرف.

3 ـ تشارلز ديكنز.

لقد كانت أهم الروايات في المجتمع الفيكتوري نتاج البرجوازية الصغيرة. الأخوات برونتي، ديكنز، هاردي، إليوت : مع هؤلاء، لامع ثاكري Thackeray، ترولوب، دزرائيلي، بَلورْ ليتون Bulwer Lytton ، تحقق واقعية القرن التاسع عشر أفضل انجازاتها. لقد كان كتاب البرجوازية الصغيرة، بوضع طبقتهم المُلتبس في التشكيل الاجتماعي، قادرين إجمالا أن يُطوِّقوا مساحة من التجربة أكثر دلالة وغنى من أولئك الكتاب الذين ينتمون إلى طبقة واحدة شاعرين بالأمان. لكنهم كانوا رغم ذلك قادرين على أن يجدوا في شرطهم الخاص، وإن بصورة مصغّرة، بعضا من أكثر تناقضات المجتمع البرجوازي نموذجية. لقد برهنت التجربة البرجوازية «التقليدية» في انجلترا حقا وبصورة ملحوظة أنها غير ملائمة لانتاج رواية عظيمة الأهمية[33] إن الكتاب ذوي الانتماء الطبقي المُنقسِم هم وحدهم، كما يبدو، من يكونون عرضةً للتناقضات والتضادات التي تنشأ عنها الأعمال الأدبية العظيمة. (وهذا صحيح في حالة جين أوستِن التي يقدم وضع الطبقة الصغيرة الناشئة في عملها بؤرة خاصة ذات امتياز تساعدُ على فحص التضادات والصراعات والتحالفات بين الارستقراطية والبرجوازية). وكما ينحدر التقليد الواقعي البرجوازي الصغير في نهاية القرن ليتحول إلى الواقعية الطبيعية naturalism (غِسِنْغ، ويلز، بِنِتْ) فإن علاقته المشحونة الاشكالية بالمجتمع تصادَرُ، لنقُلْ، من قبل الكتاب ـ المهاجرين émigré ـ جيمس وكونراد، وفي فترة تالية إليوت وباوند. ولقد نشأت بصورة مُشابهة علاقة ملتبسة في المجتمع الايرلندي في القرن العشرين لتنتج فن ييتس وجويس العظيم.

مع ذلك فإنني لا أنوي أن أجادل قائلا إن واقعية القرن التاسع عشر في معظمها كانت نِتاجا ل «الأيديولوجية الطبقية» التي امتلكتها البرجوازية الصغيرة، فلكي نكون دقيقين في كلامنا ينبغي أن نقول أن لاوجود لمثل هذا التشكيل

(33) وهذا واحد من الأسباب الكامنة وراء التنافر واللا ـ إنسجام البنيويين في بعض روايات ديكنز الأولى. إن روايات نيكولاس نِكلِبي Nicholas Nickleby ومارتين تَشزلْوت Martwn Chuzzlewit تعرض لشخصية بطل برجوازي تقليدي جوفاء بلا مركز ؛ إن الحياة الحقيقية في الروايات هي تلك الحياة القابعة على حواف العمل وفي زواياه المنعزلة والتي تُدوِّمُ حول ذلك المركز المُفْتَقَد.

الأيديولوجي الثانوي : لقد وُجِدت «أيديولوجية البرجوازية الصغيرة» كوحدة تامة من العناصر الصافية والمتعارضة المُسْتَلّة من الممالك الأيديولوجية للطبقات السائدة والمسودة في التشكيل الاجتماعي - إن ما هو مطروح للنقاش في هذه النصوص جميعا هو الشخصية المعقدة المتعينّة بصورة مفرطة لصيغة إندراج هذه النصوص في الأشكال الأيديولوجية المهيمنة Hegemonic - وهذا التعقيد هو بصورة جزئية نِتاجٌ لـ «الواقعية» الأدبية نفسها. تنتج الواقعية، كما رأينا في حالة جورج إليوت، في واحدة من تياراتها أيديولوجية «ديموقراطية» - ديموقراطية سريعة الاستجابة، وبصورة متقدمة، للتجربة الاجتماعية المقموعة والأقدار اليومية المتواضعة. لذا تؤكد أيديولوجيتها الجمالية الخاصة بـ «النمط» و«الكلية» (وينبغي أن لا نتشكك أبدا فيما يتعلق بالشخصية الأيديولوجية لهذه الأفكار) على ضرورة دمج هذه العناصر في «رؤية» موحدة «للعالم». لاتقيم أيديولوجية النص الواقعي في «رؤية العالم» السائدة هذه بل تقيم في الطفرات والتحولات والانزياحات الشكلية التي تدل على محاولاتها لاخضاع صيغ أخرى من الخطاب. إن كل نص من نصوص تشارلز ديكنز الأولى يُمثل ازدحاما حقيقيا لصيغ روائية متنافسة - الرواية القوطية، الرومانس، الحكاية الأخلاقية، رواية «المشكلات الاجتماعية»، المسرح الشعبي، «القصة القصيرة»، الصحافة، «حكاية التسلية» التي تتخلل الأغنيات في حفلات اللهو - وهي صيغ لا تُفسح مكانا لـ «الواقعية» ولا تعطيها أي وضع متميز. أما «واقعية» ديكنز المتأخرة فهي بصورة ملحوظة من النوع غير الصافي - وهذا سؤال كافٍ لطرحه فيما يتعلق بجعل الأشكال التي تحيطُ Englobe «مضامين» غير واقعية «كلية»، وفيما يتعلق بالخطابات المتضادة المتصارعة المشددة التي تعرض بلا كلل إزاحة عين الواقعية التقليدية التي ترى من عَلٍ. وإذا كان توجه ديكنز إلى مثل هذه الواقعية يُنْتج أيديولوجية «كلية» فإن هذه الأيديولوجية هي من ذلك النوع الذي ما يفتأ يفكك نفسه من الداخل مستعينا بالأثر «المُبدِّد» للأدوات والوسائل الأدبية المضادة. وفي النهاية فإن روايات ديكنز تقدم رموزا للوحدة المتضادة (Circumlocution office , Chancery Court) وهي عناصر أساسية مكونة لبناء رواية ديكنز. يمكن لهذه الخطابات الرمزية فقط أن توفر في النهاية «مشهدا مرئيا من أعلى»، ولكن بما أن تماسك هذه الخطابات ليس بالضبط سوى نوع من التضاد المُنظَّم فإن مثل هذا المشهد المرئي من أعلى هو مجرد فضاء غائب تتمفصل فيه [الخطابات] البلاغية المتباينة.

تضع حقيقة كون ديكنز برجوازيا صغيرا مدينيَّ الأصل لا ريفيا تمييزا دالاً بين رواياته وروايات جورج إليوت. فمن بين معظم الكتاب الانجليز في منتصف القرن التاسع عشر ربما يكون ديكنز هو الكاتب الوحيد الأقل تلوثا بالايديولوجيات العضوية الطابع. معه ظل النقد الانساني الرومانسي للرأسمالية الصناعية «تلقائيا» بصورة مُلفتة دون أن يحوز ذلك الادراك الأيديولوجي المحكم الطابع الذي تلقته الرأسمالية الصناعية في عمل كل من كارلايل ودي. إتش. لورنس. يعالج ديكنز أكثر الأشكال العضوية المعاصرة توافرا ـ انجلترا الفتية، القروسطية medievalism، عبادة الطبيعة، حركة أكسفورد ـ بازدراء الكاتب البرجوازي الصغير **المديني النشأة** الذي لا يُشبع حاجاته ولا يرضيه الانسحاب من الحياة و الالتحاق بغموض الحياة الرعوية. إن انسحاب ديكنز والتحاقه بالطبيعة هو بصورة أساسية إيماءَة سالبة مرتبطة بالموت والانكفاء إلى عالم الطفولة، هو نوع من التحلل من الروابط الاجتماعية أكثر من كونه نموذجا اجتماعيا. إذا كانت الطبيعة لدى جورج إليوت هي العالم الاجتماعي المُبَنْيَن لانجلترا الريفية فإنها بالنسبة لديكنز مكان النزعة الأخلاقية السنتمنتالية أكثر من كونها قانونا سوسيولجيا. إن الصغير نِلْ Nell هو رمزٌ لقيمة طبيعية مطرودة من المدينة المفترسة النهّابة لكن كويلب Quilp المديني النمطيّ هو من يَشْغَل خيال مؤلفه. تظهر الشخصية التجريبية التلقائية لانسانية ديكنز الرومانسية، المتجلية في «روح عيد الميلاد Christmas Spirit» والحيوية الخشنة في **الأزمنة الصعبة** Hard Times، للعيان بوصفها ضعفا جماليا دالا وأيديولوجيا. وبالتالي فإن هذا الضعف بالذات يحرم العمل الناضج من أيديولوجية عضوية دارجة، مثل تلك التي تتبناها **دانييل ديروندا**، يمكن لها أن تتوسط التعارضات التي في محل تساؤل و«تصل إلى حلولٍ لها». في عمل انتقالي مثل **دومبي وابنه** Dombey and Son ينتج غياب مثل هذه الأيديولوجية نصا منقسما على ذاته بوساطة التعارضات نفسها التي يُعيد إنتاجها. يؤكد مشهد **محطات** القطارات الشهير بصورة ملفتة، على سبيل المثال، على التقدم الصناعي البرجوازي في الوقت الذي يعترض فيه مغتما على مثل هذا التقدم بسبب وضع البرجوازية الصغيرة الآيلة إلى السقوط والاهمال. ورغم أن هذا الاعتراض مصوغٌ جزئيا على صورة استعارة طبيعية فإن ديكنز لا يمتلك اية أيديولوجية عضوية، مثل إليوت، تمكنه من دمج رموزه المتعارضة جماليا ولا يمتلك أية مصادر أيديولوجية يستطيع أن يُؤمِّن بها نوعا من المصالحة بين «التراث» و«التقدم». تبقى التعارضات محفورة بصورة بارزة في النص لكي تُغني تطوره غير المنتظم بصورة درامية وتملأه بالحيوية.

أحد رموز إنسانية ديكنز الرومانسية المركزية هو براءة الطفولة حيث تدفع روايات ديكنز هذه الطفولة إلى الانخراط في سلسلة من العلاقات البنيوية المعقدة مع تجربة الكبار. وبما أن الطفل [في عمل ديكنز] معزول وضحية وغير قادر على تحويل عالمه المُشظى في الادراك الحسي إلى عالم كلي فإن القيمة الموجبة التي يجسدها تمثل بفعالية صورة سالبة. وتعكس هذه الوضعية السالبة بوضوح العوائق والتحديدات النظرية المتضمنة في نقد ديكنز الأخلاقي للمجتمع البرجوازي : إن سلبية الطفل مقياس درامي للقمع الذي يتعرض له ولكنها تنقله من مملكة الطفولة إلى مملكة الأفعال الخيرة التي يصعب تحقيقها والامساك بها. من جهة أخرى تضيء صراحة الطفل البليغة دراميا القوى الاجتماعية التي تسيطر عليه ؛ إنه يصير، حسب الاستعارة البريختية، خشبة المسرح الفارغة التي تتنافس فوقها هذه القوى النموذجية على الصعيد التاريخي. يُمثِّل أوليفر تويست oliver Twist واحدا من هذه المراكز السالبة إذ يتيحُ له غيابه المؤثر من قصته أن يركز بسلبيته على ما هو دال اجتماعيا. ومع ذلك فإن تفاهته وانعدام قيمته تحددهما عدم قدرة الرواية أيديولوجيا أن تعرضه بوصفه نِتاجا اجتماعيا. ولكي نفعل ذلك ينبغي أن نقطع الخيط الذي يعلقه فعليا بالتاريخ مما يشدد في النهاية على انتصاره على صعيد الحكاية. تجادِلُ الرواية أن أوليفر هو نتاجٌ للقمع البرجوازي وليس نتاجا له في الوقت نفسه تماما كما يُصادق على العالم «الواقعي» للعلاقات الاجتماعية البرجوازية التي تنقذه وتنتشله بطريقة سحرية ويُشْطَبُ على العالم «غير الواقعي» التحتي للفقر والجريمة حيث يُعْرضُ القمع والكبت من زاوية نظر العالم التحتي بوصفهما مجرد وهم.

تكشف روايات ديكنز عن تعارض بين الواقعية الاجتماعية التي تتوسطها me-diate براءة الطفولة وبين القيم الأخلاقية الاعلائية التي تُشخِّصها تلك البراءة. إنه تعارض داخلي يسكن وعي البرجوازية الصغيرة الذي يشعر بالحاجة إلى احتضان الاخلاقيات البرجوازية التقليدية بوعي يقوِّض الواقع الاجتماعي الفظ الذي يطمسه. يُنتجُ هذا الوضع طقْماً من التنافرات الشكلية في الروايات نفسها. لا تستطيع أوراق بيكوك Pickwick papers مثلا أن تكون رواية حقا بالمعنى التقليدي المتداول للكلمة لأن براءة بيكوك الراضية عن نفسها تجعله غير قادر على تحصيل أية تجربة مترابطة هامة تتجاوز ما هو عرضي. يحتاج الكتاب إذن مركزا مساعدا يتمثل هذا المركز في سام وِلَرْ Sam Weller الذي رغم كونه أدنى في المنزلة الاجتماعية من بيكوك (إذ يعمل خادما له) يقوم بدور السيد الفعلي. ففي انزياح مُضاعف لرقة النص

البرجوازية تنفجر التجربة غير المُستساغة التي يطرحها السرد المقبول رسميا في مكان ما، في حكايات استحواذ فكرة الموت العنيفة البشعة التي تُقاطع السرد بصورة منتظمة. بصورة موازية تقريبا ترمزُ رواية **كويلب في المتجر القديم المثير للفضول** Quilp in the old curiosity shop إلى الثأر الفوضوي المُتَّقِد الذي تُنزله الرواية بمسار سردها العاطفي المُحتشم"[34].

تستعرض رواية ديكنز، مثلها مثل رواية إليوت، وسائل وأدوات أدبية لـ «تحلّ» تعارضها وتضادها الأيديولوجيين : لكن روايات ديكنز أكثر بروزا وشهرة من روايات إليوت بسبب الوضوح الذي تحفر به التعارضات والتضادات نفسها في شقوق النص وفجواته ببنياتها المختلطة ومعانيها المنفصلة. لا يكمن هذا الفرق فقط في كون عمل إليوت لا يكشف أيضا عن مثل هذه التشوشات الشكلية كما اقترحت ؛ بالأحرى فإن كتابة إليوت، التي يسندها شكل عضوي من المفاهيم الجمالية وأيديولوجية اجتماعية ذات طابع عضوي أيضا، تجاهد من أجل الخروج بنهايات عضوية بوعي وانسجام أكثر مما تفعل كتابة ديكنز. على النقيض من ذلك تعرض روايات ديكنز أشكالها المتعارضة المتضادة ذاتيا وعدم اتساقها الداخلي كجزء من معناها التاريخي. يحقق عمل ديكنز الناضج بالتأكيد نوعا من التكامل الجمالي ولكنه نوعٌ مختلف بصورة دالة عن ذلك التكامل الذي يتحقق في عمل إليوت. فإذ تُوفِّر أيديولوجية إليوت العضوية الطابع بنية لـ «الكلية» الاجتماعية التي تؤمن بها يُكْرَه ديكنز في رواياته الأخيرة على استعمال المؤسسات الاجتماعية بوصفها صورا مُوحِّدة جماليا (محكمة تشانسري في **البيت المنعزل** Black House ومكتب الإطناب في **دوريت الصغير** Little Dorrit) والتي هي موضوع نقده. تُمدُّ أنظمة التضاد والانقسام والتعارض هذه ديكنز، وعلى صورة مفارقة ساخرة، بمبدأ للتماسك والانسجام الرمزيين. بهذا المعنى لا تتأسس الوحدة الجمالية لعمله الناضج على أسطورة «المجتمع العضوي» بل إنها على النقيض من ذلك تماما تتأسس على الانقسامات التاريخية للمجتمع البرجوازي. ولا يكمن الأمر في كون إدراك ديكنز المبكر للشخصية بوصفها **مُفرطة** الحساسية ولا ـ علائقية non – relational يؤدي إلى تبني رؤية تؤمن بالوحدة الاجتماعية ؛ بل إنه يكمن بالأحرى في إظهار هذه اللاعلائقية في صورة **منظمة** ـ أي تلك الوظيفة التي تؤديها البنيات المُزاحة عن مركزها مثل تشانسري، الرأسمالية التمويلية -Finance Capita

(34) هذه ملاحظة يدلي بها جون كاري J. Carey في كتابه :
The violent Effigy : a study of Dickens imagination (London, 1974),P.26.

lism و ألـ Circumlocution Office ، المراكز المراوغة المتملصة التي تبدو وكأنها تتخلل كل شيء ولكنها غائبة عن كل مكان[35] . تظل الشخصيات في روايات ديكنز المتأخرة تصـويرية بشعـة متنافرة الطابع grote sque على نحو فردي، ولكنها تُدرَكُ الآن وبصـورة متـزايدة كحوامل لتلك البنيات، وتقوم هذه الشخصيات بأدوار الأبطال الفعليين لروايات ديكنز المتأخرة.

ما تجهد كتابات إليوت في حله تزامنيا ـ التضاد بين مرحلتين ووجهين من وجوة الأيديولوجية البرجوازية التي تحددها بعض الطفرات والتحولات في الطبيعة التاريخية للرأسمالية الانجليزية ـ تندفع روايات ديكنز من خلاله [وتستعرضه] على التعاقب diachronically . إن الأشكال الفوضوية المشظاة الفاقدة المركز التي تتسم بها روايات ديكنز الأولى تنتسب بصورة عامة إلى مراحل مبكرة ذات سمات أقل تنظيما وعضوية من مراحل الرأسمالية الصناعية ؛ إن البنيات المُوحدة السمات للرواية الناضجة تُشيرُ مُداورة إلى رأسمالية منظمة بصورة أكثر كثافة وتركيزا، إلى الشبكات المعقدة لرأسماليتها التمـويلية (مِرْدِل Merdle في دوريت الصغير)، إلى بيروقراطية الدولة التي تتحول بإطراد لتصير مركزية الطابع (Circumlocution Office) وأجهزتها الايديولوجية التي تصبـح يومـا بعد يوم أكثر تناغما وانسجاما (النظام التعليمي في الأزمنة الصعبة والبنى القضـائية في البيت المنعزل)[36] . (تؤشر محطات القطارات في دومبي وابنه على مرحلة انتقالية في هذا التطور وهي شبكة مُوحدة تستدعي رغم كل شيء، وبـ «التلقائية» الملتزمة التي تتسم بها عملية الخلق فيها وسمة التجربة المتغايرة الخواص التي تُبرزها إلى الوجود، «الطاقات الاعتباطية التحكمية المتفجرة المتضمنة في الروايات المبكرة». مع ذلك فإن حركة عمل ديكنز ليست حركة تبدأ من «الفرد» إلى «المجتمع»، بل إنها حركة تبدأ من رواية فاقدة المركز (الطفل البريء، الشخص الناضج العقيم الخالي من المعنى) حيث تحبـك بعضُ التنـاقضـات والتعارضات خيوطها، لتنتهي برواية

(35) يمكن أن نقيم تضادا بين الكليات المعقدة بين النظام الصناعي المُوحَّد العضوي الذي تعرضه رواية الأزمنـة الصعبة المحكمة الساكنة، وبينها من جهة وبين التعارض الثنائي الفج غير الناضج بين النظام و«الحياة». ويمكن النظر بهذا المعنى إلى الأزمنة الصعبة بوصفها محاولة مفرطة غير ناضجة زائفة للوصول إلى أيديولوجية كلية الطابع.

(36) : إن المسألة لا تتعلق، بصورة طبيعية، بنوع من التماثل البسيط الذي يمكن أن نقيمه بين الأنظمة الأدبية والأنـظمة التاريخية كما يمكن لهذه الصياغة أن توحي. إن الخلاف بالأحرى يدور حول الاختـلاف بين التمفصـل المبكر «غير الصافي» للخطابات التي تُعيِّنها أيديولوجياً عقيدةٌ انسانية رومانسية غير منظمة بصورة نسبية وبين الأنظمة الرمزية المتسقة نسبيا في الروايات المتأخرة والتي يعمل على تعيينها إزدياد هيمنة العناصر الأيديولوجية ذات الطابع المشترك الموحد.

الكلية المُزاحة عن مركزها ـ الرواية تقوم بلعبة الايماء، برمزيتها المتكاملة المُدْمجة، إلى طقم التضادات والتعارضات ووضعية انتفاء العلاقات التي تُدْرَكُ الآن بصورة منظمة.

4 ـ جوزيف كونراد

سيكون من السهل التنبؤ باقتراف خطأ ما إذا حاولنا اقتفاء أثر [الأيديولوجية] العضوية organicism في أدب القرن التاسع عشر بدءا من جورج إليوت وانتهاء بذلك الروائي البرجوازي الصغير المتخصص في رسم ملامح الحياة الريفية توماس هاردي. فرغم كون هاردي يَرثُ أيديولوجية التحولات الاجتماعية العضوية الطابع (إنه يكتب عن الجنس البشري مُرجِّعا صدى كلمات إليوت : «إنه شبكة هائلة من النسيج... شبيه بنسيج العنكبوت»[37]) فإن عمله الروائي منشغلٌ بالضرورة بالنزاعات البنيوية والتعارضات المأساوية في المجتمع الريفي تلك التي تتجنبها روايات إليوت. لقد أدعيت في الفصل السابق أن مسيرة هاردي لتطوير واقعية نقدية مكتملة الشخصية قد كانت مجدة ولكنها متقطعة وغير منتظمة ؛ إن ما يلفت الانتباه هو عدم صفاءأشكاله الأدبية الفريد والمتميز (الشكل الرعوي، الميلودراما، الواقعية الاجتماعية، الطبيعية، الأسطورة، الحكاية.Fable ، المأساة التقليدية). لقد كان موقع هاردي كمنتج أدبي، بموضعته بصورة مُلبسة ضمن مقاطعته الريفية الآفلة بخاصة أو ضمن التشكيل الاجتماعي من ثم متفحصين مقاطعة «وِسِكْس» wessex بمنظور داخلي واقعي ناظرين إليها كذلك عبر زوايا نظر أسطورية ثابتة، محوطا بالتناقضات. وهي تناقضات لا يمكن فصلها عن علاقته الانتاجية المشحونة بجمهوره الحضري الطابع الذي رفض الناطقون باسمه عمل هاردي الجذري الأول. ويعكس استخدامه للأشكال الرعوية والأسطورية أحيانا الميثاق القلق المعقود بينه وبين جمهور القراء الذين يفضلون الشكل «الرعوي» على أي شكل آخر ؛ ولكنه ينشر في عمله أيضا القوالِبَ «الكونية الطابع» لكل من الحكاية Fable والبَلّاد Bal-lad والمأساة التقليدية ليعكس وضعية عامة على المادة الروائية المعرضة للنبذ خصوصا إذا كانت ريفية الفحوى. إن المعضلة الشكلية الكامنة في كيفية التوفيق بين هذه الصيغ الأدبية المتعارضة ـ هل ألِك دور برفيل Alec D'urberville برجوازيٌ **محدث النعمة**، شيطانٌ يؤدي دوره بالايماء والاشارة، وغدٌ مثير، رمزٌ للشيطان ؟ ـ هي نتاج لصيغة إندراج هاردي المعقدة غير المألوفة في التشكيل الأيديولوجي السائد وفترة عيش

(37) : Florence Hardy. The Life of Thomas Hardy (London, 1962), p. 177

أشكاله الأدبية الممكنة. وهكذا وصولا إلى زمن كتابة **جود الغامض** Jude the Obscure كانت عملية «التوفيق» قد تجوهلت بصورة فعالة: فقد كانت هذه الرواية هجوما على الجمهور أكثر من كونها عَرْضا يقدم له. وما عُدَّ «مادة خاما»، «مادة فجة» في هذه الرواية ليس في الحقيقة سوى نتيجة للضعف الفني أكثر من أن يكون نتيجةً لجرأة فجة مدهشة من جانب هاردي، أو استهزاءً غير هيّاب لـ «الاحتمالية الواقعية Verisimilitule» الـذي يعلو بالايماءة المسرحية على الايماءة الخـاصة بقيود الواقعية وحدودها. وليس من قبيل المصادفة أن تكون العبارة التي تتصدَّرُ الكتاب هي «الحرف يقتل»: إن جود، الذي يَحْشِد النص باقتباسات مطولة من نصوص أخرى والذي تستحوذ عليه فكرة العنف في الثقافة الأدبية والمشدود إلى الوسائل الرمزية، يقابل ضديا بين القصور الذاتي inertia المُهلك للحرف وبين الصورة البديلة للانتاج الأدبي الذي هو حرفـة مادية خاصـة بالانسـان. إن النـماذج والاشكـال والقـوالب moulds والممارسات المُنتجة التي يُستولد منها النص هي نفسها صورة لمبناها الخاص - لذلك التَوْليف montage بين «المظاهر» (بين «منتجات هذا القلم» كما تقول عبارة هاردي الكاشفة) التي يُعَدُّ «دوامها واستمرارها» أو «اتساقها وتناغمها» خارجا عن الموضوع. ضمن الطابع الجذري المؤقت لممارسة هاردي المنتجة يَنْحَفِرُ طابع مؤقت ثان أكثر جوهرية - أي عَدمُ الانغلاق، المرغوبُ فيه، للأشكال الاجتماعية نفسها (ممثلة بصورة مصغرة في الجنس)، الأشكال التي «تنفجر» الرواية في شكلها المعطى، عبر فِعل act «انفجـار» الحـرف الخـاص بنصِّها. عبر صفحات الرواية كلها تتحول النصوص المقدسة - العقيدة الطهرانية Nicean Creed ، سفر أيوب Book of Job - بعنف على يدي جود إلى خطاب هجـومي عنيف ينصب على رأس الجمهـور الـذي لا يستجيب - الخطاب الهجومي الذي تشير الرواية من خلاله إلى موقعها المنزاح ضمن العـلاقات الاجتماعية الأدبية في عصرها. لقد أدّعى هاردي أن استجابة الجمهور المتعصبة لجود قد شفته من كتابة الرواية إلى الأبد؛ لكن توقف كاتب بحجم هاردي عن الكتـابـة بسبب المراجعات الرديئة لواحد من أعماله أمرٌ قابل للتساؤل حوله. والحقيقـة أن هاردي، بعد كتابة جود، لم يكن ليعرف أية وجهة يتوجه؛ فبعد أن «فجّر» الأشكال العضوية للرواية كان على هاردي أن يترجَّل disembark .

لم ينتقـل الـتراث العضـوي في نهاية القرن Fin – de – Siècle إلى الريفي الانجليزي هاردي بل إلى المهاجر البولندي كونراد Conrad . مع دخول جوزيف

كونراد، المنفي البولندي ورجل البحر والتاجر، المعترك الأدبي الانجليزي نشهد بزوغ لحظة مميزة شديدة التحديد من لحظات الصراع بين العقيدة الفردية الرومانسية والعقيدة العضوية الاجتماعية التي تتبعتها في عمل جورج إليوت. لقد أصبح والد كونراد المحافظ المتحمس لوطنه ثائرا قوميا ضد الهيمنة الروسية على بولندا ـ وهو صوفي سلافي قضى حياته في السجن، وقد ورث عنه كونراد اعتقادا بأن أر ضه ـ الأم الخاضعة والمحكومة من قبل الغير ينبغي أن تكون جسما مُوحَّدا مشتركا Corporate body («شيئا عضويا حيا»[38]) مع نوع من الايمان المسيحي بقدر هذه الأرض التاريخي. مع ذلك فقد كان هذا الميراث المثالي الرومانسي في تعارضٍ مع الواقعية الذرائعية pragmatic المحافظة التي تشرَّبها كونراد من عائلة أمه، عائلة بوبروفسكي الاقطاعية التي أيّدت بحذر الحكم الدستوري Constitutionalism والتخلي الصارم عن الذات الرومانسية. كان العرق البولندي النبيل الذي ينتمي إليه كونراد منقسما: فقد اندمجت الارستقراطية بصورة فعالة مع الطبقة الروسية الحاكمة تاركة طبقة أشراف الأرض من أمثال عائلة بروبوفسكي وعائلة كونراد أيضا تتدبر أمرها في التخلص من النير الامبريالي. لقد كانت هذه الطبقة، في طموحها للاستقلال القومي وفي افتقارها في الوقت نفسه إلى الهيمنة الاجتماعية بسبب الامبريالية الروسية، مترددة في احتضان الوسيلة «القُصوى» ـ أي الثورة ـ التي يمكن لها من خلالها فقط تحقيق الاستقلال. وهكذا أصبحت بولندا تشكل بالنسبة لكونراد رمز الاندماج المثالي بين الوحدة القومية وعصر التنوير enlightment الليبرالي؛ وقد كانت «وحدة تلقائية» «ربطت نفسها، بما تتمتع به من احترام مبالغ فيه للحقوق الفردية، في تحالف مع الليبرالية الأوروبية ضد «التعصب السلافي»[39].

يؤكد منفى كونراد الاختياري، كرجل بحر وفنان، عن بولندا بصورة متوهجة على تحرره من نزعة امبريالية مرضية Claustrophobic غير محتملة. ومع ذلك وفي الوقت نفسه فإن الفن والعمل التجاري يُعيدان خلق الوحدة العضوية التي مُزِّقت بوحشية وقسوة في بولندا. إن السفينة مجتمع عضوي يُقلِّص، ببنيته التراتبية Hierar-chical ووظائفه الثابتة المستقرة النزعة الفردية المدمرة والخيال الفوضوي. ولكنها تمثل أيضا، مثلها مثل بولندا، شكلا من أشكال العزل الجماعي الذي تنذر به قوى غريبة، وبالتالي فإنها ـ وخصوصا بالنسبة لضابط معزول اجتماعيا عن البحارة ـ تدفع بالفرد

(38) (Joseph Conrad. Notes on Life and letters (London, 1921), p.157

(39) Joseph Conrad. Apersonal Record (London, 1921), p. xii

إلى مواجهة اختبارية متوحدة مع هويته الاشكالية الخاصة. ويُمثِّل الفن، بصورة مشابهة، رمز الاستقلال البارز للخيال الشخصي المتحرر من القواعد القمعية الكابتة ؛ ولكنه أيضا يُمثل كلا عضويا يتطلب التخلي عن الذات الفردية. لقد أمدَّ المجتمع الانجليزي كونراد بحل مثالي للضرورات الأيديولوجية المتصارعة التي ورثها من بيئة البولندية ؛ لقد أصبح هذا المجتمع أرضا محتفية بالمهاجر المحافظ الفارّ من الفتن والاضطربات السياسية الأوربية[40]. لقد اتحدت النزعة الفردية الذرائعية الانجليزية المتسامحة مع الميراث القومي الرومانسي العضوي لرجل التجارة لكي يتوفّر لكونراد الوضعُ الأيديولوجي الذي التمسه. يعتقد كونراد أن انجلترا هي «المتنفس الوحيد لضغط المذاهب الجهنمية التي وُلدت في أحياء القارة الفقيرة»[41] ؛ إن التقليد التراتبي العريق الراسخ فيها معقِلٌ قادر على مواجهة «النزعة الأخوية Fraternity التي تنزع إلى إضعاف العاطفة القومية، أي تلك الوقاية التي تشغل مركز اهتمامي»[42].

إن تدوين إسم كونراد في سجل الأدب الانجليزي أبعد ما يكون عن أن يمثّل اختراقا للتاريخ الانجليزي من قِبَل أيديولوجية «غريبة»، اقتحاما للتشكيل الاجتماعي المحلّي من قبل «ذات - طبقية» انتجتها قوى أجنبية. إن حالة المنفي والمغترب [التي تنطبق عليه] معقولة ويمكن فهمها كصيغة من بين صيغ عديدة ممكنة للوحدة المتناقضة مع أيديولوجية محلية سائدة. إن «حالة النفي والاغتراب» لا تجعل من موقع كونراد الفردي كَـ «ذات [فاعلة]» ضمن المجتمع الانجليزي أو المجتمع البولندي «شيئا كليا» ؛ بل إنها بالأحرى طقمٌ من العلاقات الأيديولوجية الموضوعية التي تحتلها الذات التاريخية لجوزيف كونراد، الذات التي حددتها في اللحظة الأخيرة التمفصلات الداخلية للأيديولوجية المحلية.

كما يجادل آفرون فلايشمان Avron Fleishman فإن كونراد يرث مباشرةً التقليد العضوي لعقيدة القرن التاسع عشر الانسانية الرومانسية. إن قيمه الايجابية، مجسدةً فوق جميع القيم الأخرى في التضامن الرجولي لبحارة السفينة، هي نفسها ضرورات

(40) أنظر مقالة بيري أندرسون perry Anderson
«Components of the National Cutlure», New Left Review 50, July / August 1968
ومن أجل تحليل «هجرة البيض» ذات الطابع المحافظ إلى انجلترا خصوصا فيما يتعلق بكونراد وهنري جيمس وتي. إس. إليوت. أنظر أيضا كتابي : Exiles and Emigrés (London, 1970).

(41) : Life and Letters, ed. G.J.Aubry (New York, 1977), p.84

(42) : Ibid., p. 269

(43) Conrad's politics (Baltimore, 1967, chapter III.

كارلايل الرجعية في العمل والاخلاص والخضوع الرواقي ـ أي تلك القيم التي تشد وثاق البشر بصورة تلقائية إلى الكل الاجتماعي. وبالتالي فإن عمل كونراد الروائي، بالفكرة الرئيسية التي تتكرر عن الذات المنقسمة، ينضح بنزعة فردية رومانسية مذنبة لا يحكمها قانون وهي لذلك تناضل لاخضاع نفسها للنظام الجماعي.

تتحد عضوية كونراد الاجتماعية، بكلمة أخرى، بنزعةٍ فردية متطرفة، أنانية أحيانا ـ بنزعةٍ شكيةٍ ماورائية حِيالَ الطبيعة الموضوعية للقيم الاجتماعية، بعدم ثقة بالمثاليات كاستجابة للذاتية والوهم، برؤية للمجتمعات الانسانية بوصفها مؤسساتٍ «إجرامية» بالضرورة ذات اهتمامات أنانية، بنزعة ذاتية عميقة الجذور ترى العالم لغزا مبهما ميؤوسا منه، بإدراك للتاريخ بوصفه تاريخا دائريا أو [تجسيدا] للعبث والسخف.

تتعيَّن الأزمة الأيديولوجية في نصوص كونراد بوساطة الشخصية الامبريالية للرأسمالية الانجليزية التي خدمها كونراد؛ ولكنها تتعين بصورة محددة أكثر بوساطة تجربته البولندية، بوساطة التعارض بين النزعة المثالية العضوية والتحرر من الوهم السياسي. لقد اقتضت امبريالية القرن التاسع عشر إنتاج أيديولوجية مثالية مسيحية مشتركة؛ ولكنها اقتضت ذلك في اللحظة الحاسمة التي تعرض فيها إيمان العصر الفيكتوري ـ الوسيط بالتقدم للتآكل والحت بوساطة التشاؤم والذاتانية Subjecti-vism واللاعقلانية بسبب الهبوط الاقتصادي الشديد الذي ساعد على الاستغلال المكثف للامبراطورية. وقد تعرضت الامبريالية لوضع محرج عندما انكشف التباين بين مبادئها المثالية الرومانسية وممارستها المادية القذرة؛ كما أنها وَلَّدت وعيا بالنسبية relativism الثقافية في المرحلة التي كان من الضروري فيها أن يُشدَّدَ على الهيمنة الثقافية المطلقة للشعوب الامبريالية. إن الانفصال القاتل بين الحقيقة والقيمة، الواقع والمثال، المادة والروح، الطبيعة والوعي، الذي تتخلل عمل كونراد، هو نتاج هذه التناقضات.

ينشأ رفض كونراد المزدري للمذهب الاصلاحي جزئيا من إدراكه للاستغلال الامبريالي الذي يقوم بعقلنته. ومع أنه يعمل على شجب الأشكال الفجة غير المثالية للامبريالية فإنه مكرهٌ أيديولوجيا على اكتشاف «فكرة» مخلصة في الشكل البريطاني للامبريالية ـ ذلك الوعد الرومانسي بتحقيق الالتحام بين مجتمعات قبلية ذات طابع غير متبلور ودمجها في وحدات «عضوية» حقّة. إن هجومه الضاري على الامبرياليتين الأمريكية أو البلجيكية المستغلتين بصورة واضحة هو جذريا هجومُ الانجليزي

التقليدي المحافظ الذي لا يثق بـ «التيار المادي» و «التيار التجاري» البرجوازيين. ويمكن أن «يُزال» هذا التناقض، بين شعور كونراد القومي الرومانسي والواقع الهمجي للامبريالية، فقط عندما تُزَيِّنُ هذه الفعالية بالمثالية العضوية. إن كونراد لا يؤمن بالتفوق الثقافي للشعوب الكولونيالية ولا يرفض [في الوقت نفسه] الكمال الامبريالي.و «الرسالة» التي تَوَدُّ **قلب الظلام** Heart of Darkeness إيصالها هي أن الحضارة الغربية ليست في أساسها بأقل بربرية من المجتمعات الافريقية ـ وهي وجهة نظر تُشوِّش الافتراضات الامبريالية بالقدر نفسه الذي تعمل فيه على تعزيز هذه الافتراضات.

يُتوسَّط mediated هذا التعارض بين التضامن العضوي والعقيدة الفردية الشكوكية sceptical في عمل كونراد الجمالي. إنه يكتب عن الفنان قائلا إنه يحاول الامساك بـ **«وجه الحياة الذي يمضي» وإنه يعمل على عرض اهتزاز هذا الوجه ولونه وشكله في محاولة منه لنفخ روح الحياة في «الشعور الكامن بالصداقة نحو كل شيء مخلوق ـ وفي الايمان الحاد الذي لا يُقْهَر بالتضامن الذي يعقد الأواصر بين مشاعر** الوحدة التي تحسها قلوب لا تُحصى. . . »[44]. إن الوظيفة الأيديولوجية للفن هي التشديد على التضامن البشري ضد النزوع الفردي الذي يؤدي إلى التفسخ؛ ومع ذلك فإن وصفه لمواد هذا التضامن بأنها مهتزة وسريعة الزوال يؤكد، في صيغة مفارقة ساخرة، على الانطباعية الفردية الطابع التي ينبغي أن يُتَغلبَ عليها أيديولوجيا. يتشكل الفن، بالنسبة لكونراد، من عملية تصفية مدققة للغةٍ متمردة شَموسَة للحصول على صورة ملموسة Concrete وظلٍّ فرقيٍّ nuance تعبيري؛ إن الرواية، بالنسبة له كما بالنسبة لهنري جيمس، تُشكِّل وحدة عضوية بارعة تتضمن بدورها إعادة تعريف للكاتب بوصفه **عاملا** فلوبيرياً Flaubertian ، شديد الحساسية، على نصّه. (إن الكتابة، كما علّق كونراد مرة، شكلٌ من أشكال **الفعل**). ومع ذلك فبإعادة تعريفنا للكاتب بوصفه عاملا فإن جمالية نهاية القرن تعمل على قطعه، في اللحظة نفسها، عن سياقه الاجتماعي. إن المؤلف عامل لكن نتاجه لن يظل محتفظا بجمهور أكيد. لقد انهار الميثاق الفيكتوري ـ الوسيط المعقود بين المنتج والمستهلك جزئيا ـ وقد انعكس هذا الانهيار على وضع وسائط الكاتب للانتاجية، أي على اللغة نفسها. ينبغي على المؤلف أن «يعمل» على نصه بتركيز ودقة لأنه لم يَعُد، من الآن وصاعدا، قادرا على التعويل على «اللغة العادية ordinary كرابطٍ بينه وبين

(44) مقدمة : The Nigger of Narcissus (London, 1921), p.Viii

مستهلكيه، وذلك في الوقت الذي يكون فيه واقعا في شرك أيديولوجية لا تَعُدُّ التواصل الانساني شيئا أكثر من وهم مُواسٍ عابر. وفي الحقيقة أن ديكنز هو نهاية مرحلة تاريخية لم تَعُدْ فيه الغزارة اللفظية الصرف تدل على الكتابة بوصفها غايةً وهدفاً ـ كتابة écri- ture حسب فهم رولان بارت لهذه الكلمة الاصطلاحية[45]. يعرض تلوين كونراد اللغوي المحسوب وجهاً دالاً من وجوه التباين. ينبغي أن يُبنى النص ببراعة ويشكّل في وحدة معقدة، لكن ما يهمنا هنا أكثر هو فشل هذا النص في التَّمَفْصُل articulate ـ تلك الاقتراحات التي تُلْمِعُ بقلق لا ينقطع وتُكثِّرُ المعاني وتتركها غامضة وغير منجزة، أي تلك الالماعات «الوصفية» للمعنى التي يُعيِّنُ ف. ر. ليفز هويتها بصورة دقيقة في **قلب الظلام**[46]. لنَقُل إن العمل هو في الوقت نفسه مُغْلَقٌ عضويا ومنفتحٌ لفظيا؛ ينبغي أن تَنْحفرَ الصور بوضوح لكن «كل صورة تطفو بصورة غير مؤكدة في بحر من الشك. . . في كون غير مستكشف من الشكوك والقلق»[47]. يُواصِلُ كونراد، في رسالته هذه إلى ادوارد غارنت E. Garnett ، مساءَلته لواقع **القارىء** الفعلي مُزاوِجا بين السؤال الشكلي لكيف تكتب وبين مشكلة موقعه الخاص المتقلقل كمنتج أدبي. إن ما يفعله كونراد، في الواقع، هو أنه يُوحِّد بين الجمالية الرومانسية وجمالية «الانتاج». إن غاية الفن هي اختراق العالم الظواهري phenomenal ليكشف عن جوهره المراوغ؛ ومع ذلك فإن هذه المهمة، التي تقوم مقام الجماليات المثالية المألوفة، تتطلب كمية مُعطِّلة crippling من العمل المرهق.

يُجاهِدُ العمل الروائي بثبات من أجل إنكار أثره وبراعته الخاصين، لكي يُقدِّم نفسه في صورة «طبيعية» ونصف شفافة؛ ومع ذلك فينبغي أن يكون هذا الجهد دوما محبطا وملغى ذاتيا. إن فنانا، مثل مارلو Marlow يخون الحقيقة بثبات في محاولته لتبليغ هذه الحقيقة بدقة أكبر.

لقد أصبح كونراد، في الحقيقة، قادرا على «إيجاد جواب» لمسألة كيفية الكتابة مع اكتشافه لمارلو كوسيلة سردية. إن لعبة الراوي narrator تتيح لمشكلة التوصيل الواقعي الابستمولوجية أن تُدْمج في البنى الشكلية للنص نفسه. تصبح كتابة

---

(45) أنظر **درجة الصفر للكتابة** Writing Degree Zero (London, 1967)
وينشأ التناقض في «تيار الحداثة»، كما هو الأمر لدى جويس، عندما تُحوِّل تصفية المعنى الوسواسيةُ الدقة العملَ، بصورة ضدية، إلى موضوع لغوي مستقل ذاتيا ومنغلق جذريا وغير قادر على الوصول إلى الجمهور حيث يتحدى العمل هذا الجمهور [يتلبس] فعل act التوصيل الأكثر قوة.

(46) The Great Tradition (Harmondsworth, 1962), p. 198.

(47) Letters from Conrad, ed. Edward Garnett (London, 1927), p. 153.

القصة، اكتشاف الشكل، بالنسبة لكونراد، نموذجا للمصاعب الابستمولوجية التي تقلقه؛ إن بناء عمل سردي يساوي [في نظره] بناء نظام أخلاقي. ولكن سيُصادَرُ على هذا النظام بوصفه متقلقلا ومشكوكا فيه مثله مثل فعل الكتابة نفسه ـ تلك المغامرة الهشة المحفوفة بالخطر التي لا تني تتشكل وتُفكك رحلةً في المجهول الذي هو السردُ يكشف عن نفسه ويتجلى خلال مساره. في عمله على روايته، إذن، يُشكِّل الكاتب فراغا، وينحت الفجوات والأمكنة الشاغرة. إن العمل، بالنسبة لكونراد، هو مشاركة تضحيةٍ ذاتية في الكلية totality الاجتماعية لكنه، مثله مثل أعمال كيرتز Kurtz في قلب الظلام، يكشف بصورة مجردة اغتراب المرء عن طبيعته الأبدية المراوغة التي ينبغي أن تختزلَ وتُردَّ إلى النظام. ينبغي أن يتغلب الشكل الجمالي على الناقص والبدائي تماما مثلما تجاهد الامبريالية لاخضاع «تشوش نظام» المجتمع القبلي وتحويله إلى بنية «عقلانية»؛ رغم أن هذا التنظيم يتضمن نفيه داخله.

إن كل رواية من روايات كونراد هي، حقا، حية بمثل هذا النفي المُدمِّر لوحدتها العضوية. لا ينشأ عدم الانسجام والتنافر الايديولوجيان في رواياته، كما لدى ديكنز، من استغلاله للأشكال المفتوحة النهاية المتناقضة داخليا بل من التنظيم المحسوب الذي يَضْفُرُ النماذج حول نقطة غيابٍ مركزية. في قلب كل عملٍ من أعمال كونراد هناك صمتٌ يُرجِّعُ الصدى: لغز كيرتز الذي يتعذر فهمه، جِمْ Jim ونوسترومو Nostromo، الظلام، سلبية جيمس ويت J. Wait التي تُفرِّخ مثيلات لها في الزنجي ونرجس The Nigger and Narcissus، غباء ماك ور Mc Whirr وتبلد حسه في الاعصار Typhoon، لغز «الروح الروسية» الأبدي في تحت عيون الغرب Under Western eyes، انفجار القنبلة غير المرئي وصمت ستيفي Stevie الأبله الباطني في العميل السري The Secret Agent، ثروة هيست Heyst غير الموجودة في النصر[48] Victory. إن هذه الغيابات متعينة ـ وهي تُعيِّن فجوات الأيديولوجية الكونرادية وحدودها، تقوم بتمثيل «الفراغات» التي تجوفها الصدامات أو عمليات إقصاء المعاني واستبعادها.

(48): مما يستحق الاقحام هنا أن المثال الفيكتوري، للعمل الذي يتحلَّقُ حول الغياب absent-centred الأكثر لفتا للنظر هو في الذكرى In Memoriam. إن المركز الغائب الذي تبزغ منه القصيدة وتُحَوِّمُ هو الفراغ الذي يتركه موت آرثر هلّام A. Hallam الذي يفتت القصيدة شكليا مُحوِّلا إياها إلى سلسلة من التأملات المختزلة. لكن هذا الغياب هو غياب متعين أيديولوجيا إذ أن القصيدة ليست، بصورة أساسية، عن موت هلام بل عن المجال الطيفي كله، [الذي يضم] القلق وعدم الاحساس بالأمان الأيديولوجيين (العلم، العقلانية، فقدان الايمان، الخوف من الثورة)، الذي يعمل الفراغ [والاحساس به] على وضعه تحت عدسة غير واضحة. إن هلام هو الفضاء الفارغ الذي تتجمع فيه

إن الطبيعة المراوغة للورد جيم Lord Jim ـ الناتجة عن تقنية الرواية الحكائية الغائرة في العمل ـ مثلا، تساوي بالضرورة الطبيعة الرمزية التي يختزل إليها جيم عبر عملية الحذف المتبادل التي يمارسها منظوران متضادان عليه ؛ إذ يمكن أن نرى فيه رجل استعمار رومانسي، يعمل على صوغ قدره الخاص، ونرى فيه، في الوقت نفسه، ألعوبة لكون Cosmos ميكانيكي يتعذر تعيينه. وتلازم عملية حذف متبادل مشابهة للعملية السابقة البنية الشكلية لرواية **تحت عيون الغرب** حيث تضع الروحُ الروسية البطولية، لكن «المتعصبة»، والتجريبيةُ الانسانية الطابع humane للراوي الانجليزي، لكن الرتيبة المضجرة، بعضهما بعضا موضع تساؤل دائم، وذلك عبر نوعٍ من المفارقات الساخرة اللولبيةالطابع التي تتقاطع فيما بينها. يُجسّد صمت ماك ورْ الدائم قيم التقليد العضوي غير المنطوق بها، قيم الاخلاص الكلبي والبطولة التي لا يمكن تأملها والتفكير فيها والتي يمكن أن نراها معروضة أمام أعيننا ولكن لايمكن قولها. وبالعكس من ذلك فإن سلبية جيمس ويت تشير إلى تحلل فوضوي للنظام الاجتماعي الراسخ والعميق الجذور ميتافيزيقيا بحيث يستعصي تمفصله. إن قلب الظلام، في القصة التي تحمل الاسم نفسه، هو الاستعمار نفسه الذي ينبغي، إذ يمكن تصويره فقط كفانتازيا هزلية وشر ميتافيزيقي، أن يظل بالضرورة غامضا وملغزا ؛ لكن المجتمعات الافريقية هي المجتمعات التي ينهبها الاستعمار، المجتمعات التي تبدو في الطراز الامبريالي أحجيات وألغازا محيّرة. لا يمكن تقديم انفجار القنبلة في **العميل السري**، كما لا يمكن تقديم قفزة جيم من السفينة، بصورة مباشرة: إنهما تقترحان نوعا من التحول الزلزالي العنيف، «وثبةً» غير متوقعة باتجاه طبيعة عضوية متطورة تستطيع أيديولوجية الرواية المحافظة التلاؤم معها بوصفها فقط سرا لا يمكن الكشف عنه وأحجية لا يمكن حلها. إن المركز الغائب في نوسترومو Nostromo هو، بصورة جزئية، نوسترومو نفسه، ولكنه أيضا الفضة التي يعمل نوسترومو وكيلا لها ـ تلك المادة الخاملة غير الشفافة التي يُدوِّمُ حولها الفعل الانساني بشكل مسعور. وبما أن الفضة هي البنية المُعيّنة determining التي تُعدُّ شخصيات الرواية حاملةً لها (إذ هي البطل ـ النقيض في الكتاب كما يعلّق كونراد)، فإن الفضة هي أيضا المبدأ المُوحِّد للفعل بمجمله ؛ ولكن بما أن هذا الفعل لا يساوي، حسب

مشاعر القلق غير المتمفصلة وتعكس سوداوية القصيدة (يُعرِّف فرويد السوداء "melancholy بأنها حزن دون موضوع) حقيقة كونها محرومةً أيديولوجيا من المعرفة الدقيقة بسبب كونها حزينة ؛ إنها وثيقة كلاسيكية على عدم إحساس البرجوازية الأيديولوجي بالأمان الذي يستطيع أن يميز نفسه بصورة مواربة وعلى تلك الشاكلة فقط حيث يعمل على إزاحة مشاعر القلق وإلحاقها بشخص هلاّم.

كونراد، وضوحا تاريخيا متماسكا فإنه يظل مجرد مبدأ ينبغي بالضرورة أن يكون غائبا دراميا. في هذه المراكز الغائبة بالضبط «تتجوف» الأشكال العضوية لعمل كونراد الروائي أكثر من أن تتمزق وتتشظى، وفيها أيضا تتوضح العلاقات بين العمل الروائي وسياقه الأيديولوجي.

يكتب كونراد لغارنيت قائلا: «من الواضح والجلي أن قدري هو أن أكون وصّافا ووصّافا فقط. هناك أشياء ينبغي أن أتركها دون أن أمسّها»[49]. وهذه بالضبط هي المشكلة الأساسية التي يعاني منها الشكل في عمل كونراد، المشكلة التي تَتحدد ـ وتُحدِّد ـ النسيج الأيديولوجي الذي يحتضن كتابته. ولذا فإن المشكلة لا تكمن في كون أشكال كونراد «تُعبِّر» عن الأيديولوجية بل إنها تكمن بالأحرى في التعارضات الأيديولوجية التي تنتجها بصورة مُحتَّمة أشكاله الأدبية. إن عمل كونراد ذا الخصيصة المتميزة هو الحكاية المجتلبة الغريبة الطراز exotic للعمل والمعروضة بصورة غنية وملموسة والتي تطرح حوافُّها وأطرافها سلسلة من الاسئلة المتشككة حول الواقع الحقيقي للفعل نفسه. «تضع» الحكاية أو القصة «في المقدمة» الفعل بوصفه شيئا متواصلا وغير إشكالي؛ إنها تفترض [صحة] وقائع التاريخ والشخصيات والعالم الموضوعي التي لا يمكن التشكيك فيها. لكن هذه الافتراضات تنقذف في دائرة شك جذري بسبب المعاني الشبحية الكثيرة الظلال التي تحيط بالسرد قاطعةً خطوطه المحيطة ومُضببةً حدوده. وإذا كان السرد سيختزل إلى قصة فإن هذه المعاني الحاسمة سوف تنمحي، وإذا كانت هذه المعاني ستُسبَرُ مباشرةً فإن السرد نفسه هو الذي سيتبخر. إن ما يُوحِّدُ الفعل الدرامي والأساس «الميتافيزيقي» هو المزاج: إن غرابة الطراز لدى أحدهما تختار الطابع السري لدى الآخر كرديفٍ لها. «ينتج» كونراد إذن، في عمله على نوع genre قصة المغامرات، ايديولوجيته الخاصة في شكل متَعينٍ. إن قصة المغامرات تنتج خصوصيةً بسيطةً صحيحة للفعل الذي يتجابه بدوره مع نفيه ـ إن على هذا الفعل أن يثبت، إذ يتلبس الشبح السفينة نرجس أو الشريك السري، فيما إذا كانا سيتخلصان من الشبح وبالتالي فيما إذا كان السرد سيعيش. إن هذا العيش بالنسبة لكونراد ضروري أيديولوجيا كما هو ضروري فنيا: ينبغي أن لا يُسْمَح للاخلاص والعمل والواجب أن تُفْضي إلى الشك فيما إذا كان من الممكن أن يُعزِّزَ بقاء الرواية الرفيعة للنظام الاجتماعي. ولهذا السبب فإن كونراد المتشائم يُصِرُّ أن مهمة الفنان ليست نقل العبثية الأخلاقية وتبليغها بل تعزيز الأمل الذي لا يموت

(49) Letters to Garnet, p. 94

والتعزية [بإمكان تحققه][50]. ومع ذلك فلا يمكن أن يكون ذلك الأمل أكثر من ذلك الشيء الغامض الملغز. إن الشكل الطبيعي للعميل السري يُكثِّف العالم المادي ويُصيِّره ماديا إلى الدرجة التي يبدو فيها التدمير الثوري لهذا العالم غير قابلٍ للتفكير فيه؛ ورغم ذلك فإن هذا التكَثُّف يُسبِغُ على الرجال والأشياء سيماء غرابة فظة ومتنافرة تندمج بخوف الكتاب من المجهول الفوضوي.

إذا كانت هذه «المادية الميتافيزيقية» ضرورية للتأكيد على طبيعية ما هو مُعطى فإنها أيضا تنفي مملكة الذاتية تلك التي هي احتجاج ضروري مساوٍ على الوضعية po-sitivism البرجوازية. ضمن عالم الاخفاق الذي يخلو من العاطفة، إذن، ينبغي للتغير العنيف (ويني)، الحركة (فيرلوك)، الرؤية الروحية (ستيفي) أن تشدِّدَ على إقحام نفسها على النص وبالطرائق الغريبة فقط. إن صمت ستيفي هو من ذلك النوع «الباطني» الذي يمكن أن يُعْرَضَ ولا يمكن أن يُعبَّرَ عنه؛ إن النص يقول تعارضاته أكثر مما يقول عنها. إن خطابه مُطوَّقٌ بتلك الهاوية التي يحاول الاستاذ العدمي حفظ توازنه على حافتها بصورة دائمة ـ إن الاستاذ، الذي يُعِدُّ نفسه لتخصيص ذاتي لحظي في الأبدية، هو صورة حية للنص نفسه. أما بالنسبة لـ العميل السري فهي قادرة على كشف الحقيقة عبر تلك العملية المتواصلة من «التفجير الذاتي» فقط، [أي عبر ما نسميه] المفارقة الساخرة Irony. إنها تستطيع فقط مَفْصَلَة articu-late ما هو واقعي عبر الفعل الثوري لنفي اقتراحها الفعلي وإعادة بناء نفسها بعيدا عن [العقيدة] العدمية ex nihilo؛ ومع ذلك فإنها تعلم أن هذه المهمة مستحيلة لأن قَدَرها أن تعمل على خطاباتٍ مُثَقَّبة بالتناقضات الأيديولوجية ـ أو أنها، كما يمكن للرواية أن تقول، مُدانَةٌ باللامصداقية الأبدية للغة. لكن العمل لا يستطيع أن يسمح لنفسه أن يختفي في هاوية المسكوت عنه unspeakable سامحا بذلك لاقتراحاته وافتراضاته أن تُشْطَبَ بصورة إستعاديَّة retrospectively دون أن يترك لنفسه مطلقا شيئا يتحدث عنه. وإذا كان هذا العمل يشابه عمل فتجنشتين wit-tgenstein الفلسفي [الأول] رسالة منطقية Tractatus Logico-philosophicus بإحالته إلى المُتعالي transcendent ووعده به فينبغي أن يحاكي عمل فتجنشتين الفلسفي التالي أبحاث فلسفية Philosophical Investigations في تكريسه وتقديسه لتلك «اللعبة» الهائلة المأزقية الطابع التي هي المجتمع. إن القيمة، التي تُعيِّنُ هويتها نزعة إصلاحية مزدراة تَعُدُّ الاحلام الفوضوية امتداداتٍ أكثر تفسخا لها،

(50) Notes on Life and letters.

يُدْفَعُ بها لذلك لتجتاز حدود العالم وتُنْفي بعيدا لكي لا تتمفصل. ولذا فإن كل شيء يبدو، بسبب من ذلك بالضبط، متروكا كما هو، كما كان ؛ ويُوفِّر هذا للنص نوعا من الحل، ولربما نوعا من الوهم الذاتي. إن العالم، كما هو الأمر في رسالة منطقية، **هو تماما «كل شيء في الواقع»** ؛ وبهذا المعنى لا حاجة لحل إذ لا شيء، **هناك كما يبدو، بحاجة للحل**. إن الألعاب المأزقية هي في وجه من وجوهها غير منجزة، غير مكتملة، وفي وجه آخر مكتملة وتامة ؛ إن العالم يمضي في سبيله، وهذا هو سؤال النص وجوابه أيضا. الحاجة إلى القيمة Value وتمييز الفراغ التام الكامن داخلها : هنا تماما يكشف التناقض العميق لمشروع كونراد، الذي يُعدُّ جزءا من الأيديولوجية الامبريالية التي شارك كونراد فيها، عن نفسه.

5 ـ هنري جيمس

مع كونراد يُعدُّ العيش العضوي ممكنا فقط في الشروط التاريخية غير النموذجية : أي [في شروط شبيهة بشروط عيش] بحارة السفينة، البولنديين المثاليين [في مثل تلك الحالة] أو المجتمع القبلي. مع جيمس نكون قد خطونا خطوة أخرى إلى الأمام : يمكن للعيش العضوي الآن أن يكون فقط شأنا من شؤون الوعي العضوي الذي يُمثلهُ الفن بتفوق[51]، والذي يجعل من العالم عبر التأمل شيئا كليا لا يمتلك بنية ملازمة متأصلة. إن عمل الفنان هو «دوما أن يصنع [شيئا] ذا معنى ـ وأن يجعله متناسبا، ما أمكن، لأن المظاهر المباشرة (للتجربة) رخوة ومشوشة.»[52].

يمثِّل عمل جيمس، إذن، محاولة يائسة مكرسة لانقاذ الدلالة العضوية بكاملها في مملكة الوعي المغلقة العصية على الاختراق ـ للتغلب، بوساطة قوة الادراك «الجميل» المتعدد والهارموني المُوحِّد، على بعض الصراعات والانقسامات الواقعية المحددة. تُولِّد هذه الصراعات، المتمثلة في شكل صراع من أجل الكسب المادي، ثروة تجعل مثل هذا الوعي الذي يتمتع بالامتياز ممكنا في الدرجة الأولى. لكن حامل

(51) «أن نراها دوما ككل هي حكمتنا، جهدنا الذي يميزنا، الشرط الفعلي للفن الرفيع الذي ينبغي أن نعيه [دوما]. . . يصبح السؤال الخاص بحدود وحدة مجموعة من معطيات موضوع معين علينا أن ندمجها معا في عمل فني، وبكلمات أخرى السؤال الخاص بالنقطة التي ينبغي أن تنبع منها متضمنات الاهتمام، مهما كانت عديدة، وتلتحم، يصبح هذا السؤال، من زاوية نظري للموضوع، السؤال الأول الذي ينبغي أن نجيب عليه».
Notes on Novelists (London, 1914), p. 100

(52) The American Scene (London, 1907), p. 273

مثل هذا الوعي التأملي غائبٌ بذلك عن التاريخ الملموس، مُزاحٌ عما يجعله هو كليا ؛ أنْ «نعلم» (وهذا تعبير جيمسي Jamesian أساسي وحاسم) هو تَعالٍ رفيع وسلبية عقيمة في الآن نفسه. إن وعيا، مثل وعي رافل توتشيت Touchett في **صورة سيدة** The Portrait of a lady أو وعي الدكتور سلوبر Sloper في **ميدان واشنطن** Washington Square أو وعي فاندر بانك Vander bank في **الجيل الأخرق** The Awkward Age أو وعي الراوي المجهول في **النبع المقدس** The Sacred Fount ، يتجاوز بحساسية الواقع الاجتماعي الذي يواجهه، لكنه وبسبب انفصاله غير المؤلم عن العالم يظهر [كوعي] خاص وخارجي ؛ وليس من قبيل المصادفة أن يكون حامل مثل هذا الوعي في **ما علمته ميزي** What Masie Knew طفلا. وبسبب كون هذا [الاصرار] على جعل كل شيء جزءا من كل totalisation يتضمن بالضرورة بُعدا عن الأشياء الواقعية فإنه يتضمن بصورة ثابتة تهديدا مدمرا بتزييف الأشياء، ولذلك فإنه يمتطي، خوف الانزلاق، العقيدة التجريبية (كما يفعل الراوي في **النبع المقدس** وزوجة الحاكم في **دورة البرغي** The Turn of the screw) وذلك في تفتيشه عن قاعدة وحيدة سرية ستحول التجربة إلى شيء واضح متماسك ومفهوم هو الأثر الفني.

ومع ذلك فإن السلبية العقيمة لفعل المعرفة قابلةٌ أيضا أن تصبح نوعا من الفضيلة إن أرواحا مختارة. مثل ايزابيل آرتشر I. Archer في **صورة سيدة** أو ميللي ثيل Milly Theale في **أجنحة الحمامة** The Wings of the Dove ، برفضهما الرفيع الظفَرَ لنفسيهما بأي شيء ونكرانهما البطولي للاهتمامات الذاتية، تُحرزُ نصرا روحيا على النزعة الفردية التملكية للآخرين. إنها تحرز النصر على اولئك الأشخاص الذين لا تتوفر لهم بصورة كبيرة الثروة المادية التي تُوفِّر لهذه الايماءات الاعلائية transcendental الأساس المتين. وكما يشير جون غود J. Goode فإن هذا الأساس المتوفر في أعمال جيمس الأخيرة هو نفسه الذي يوفّر النجاحات الضخمة للشركات الأمريكية بحيث يتمكن أصحابها من «الحصول على مقدار ضخم من المال لا يعودون بحاجة إلى التفكير فيه»[53]. وهذا في الحقيقة هو السر التاريخي الكامن وراء «سلبية» روح جيمس ؛ السلبية التي تُعادِل الهاوية التي تنفتح بين الوعي نفسه والأساس

(53) The Air of Reality : new essays on Henry James, ed. John Goode (London, 1972), P.255
لقد كانت الفترة التي فصلت بين زيارة جيمس للولايات المتحدة عام 1883 وعودته إليها بعد عشرين عاما العهد الذي شهد التوسع الهائل للرأسمالية الأمريكية وشهد صعود الشركات الضخمة وملوك المال والبارونات ـ اللصوص وكذلك خلق «ارستقراطية» جديدة قائمة، بصورة تامة، على الثروة.

الاقتصادي الداعم المكتوم والمنسيّ - الهاوية المحفورة في الوعي نفسه لتحقق حرية شاحبةً وانفلاتا [مزعوما] من القيد المالي. في ظلام هذه الهاوية يمكن أن نلقي ضوءا ساطعا على المحددات التاريخية الحقيقية لعمل جيمس الروائي. يمكن، عبر شخصيات مثل ميللي ثيل وماغي فيرفر M. Verver في The Golden Bowl ، أن نُحوِّل هذا التحرر الارستقراطي من النزعة الفردية الامتلاكية التي يَتَشبَّعُ بها عالم جيمس إلى نفي «إيجابي» : إن هذه الشخصيات تذهب للعمل على محيطها وبيئتها مستندةً إلى التضحية الذاتية الصامتة والسلبية والاستسلام المفعمين بالمكابدة مُفْتديةً علاقتها الاكتسابية الملتوية برفضها الذي يشبه رفض القديسين للتدخل والمشاركة في أمور المادة محولةً النزعة المضادة للامتلاك إلى صيغةٍ من صيغ الامتلاك الروحي للآخرين.

علاوةً على ذلك فإن هذا الوعي «المتحد المشترك Corporate » السحري الطابع، الذي ولّدته القوة المتخللة المُتحوِّلة للثروة المشتركة العظيمة المقدار، هو بصورة جذرية غامضٌ وملتبس. وإذا كان من الممكن أن نرى هذا الوعي بوصفه إعلاءً متساميا لأشكال تاريخية «دنيا» للنزعة الفردية البرجوازية فيمكن قراءته أيضا بوصفه نوعاً من التسامي، المُرْبك المُحيِّر، بمثل هذه الصيغ - أي أن النزعة الفردية المهيمنة ترفع إلى المرتبة الروحية للادراك أو الوعي «اللامبالي» الحاد. وهذا هو الأساس الأيديولوجي للغموض البنيوي في عمل جيمس الروائي - وأساس «القراءة المزدوجة» الممكنة دوما لرواية دورة البرغي، وفليدا فيتش في The Spoils of Poyn-ton ، وميزي فارانج M. Farange في ما علمته ميزي والسيدة بروكنهام في الجيل الأخرق، وميللي ثيل، وماغي فيرفر، إذ يمكن تصوير هؤلاء جميعا بوصفهم أنماطاً للوعي المتحضر أو أفرادا يعشقون الامتلاك.

تتعين تناقضات ارستقراطي جيمس ذوي النزعات الروحية، تلك الكائنات المتطفلة على القاعدة المادية للبرجوازية التي ستُطمَسُ دوما [في عمل جيمس]، بوساطة الشكل المتناقض لصيغة اندراج جيمس الخاصة في المجتمع البرجوازي. لقد كان جده لوالده رجل أعمال ثريا ترك لابنائه العديدين ثروة ساعدتهم على الاستقلال التام عن عالم «التجارة» - وهو استقلال صُوِّر بشكل كاريكاتوري ومُثِّل في السيرة المتفلسفة لوالد جيمس بمقته وبغضه المثاليين لـ «النزعة المادية» الأمريكية ورغبته في تزويد ابنائه بموارد مالية كافية تسمح لهم بالبقاء أحرارا غير ملتزمين. كان جيمس،

كأثر لذلك، مُنْتزعا من التاريخ الدال الذي أحاط به ؛ إنه يتكلم عن «انفصال» عائلته «العادي» عن المجتمع من حولها، المجتمع الذي يُعدُّ فيه «العمل وحده مدعاةً للاحترام»[54]، وهو يعترف في مقدمة عمله مُرجِّع الصدى The Reverberator بعدم قدرته على معالجة «لغز» التجارة Commerce فنيا. وقد أُعيد إنتاج وضعية جيمس كمهاجر داخلي في الولايات المتحدة، التي يعززها وضع عائلته النيويوركية «اللامنتمية» التي تسكن بوسطن، في علاقة الاغتراب الفعلي لجيمس في انجلترا. إن جيمس يَفِرّ من «تحرر» أمريكا «الهائل المبتدع» غير العضوي، والذي بلا تقاليد، إلى «حضارة» انجلترا «العالية الرفيعة المستوى» التي تُوفِّر «عاداتها وطرائقها وتقاليدها وأشكالها وسماتها الخاصة»[55] تربةً ناضجة خصبة لفنه ؛ ولذا فإن علاقته بالمجتمع الانجليزي هي في الوقت نفسه علاقة طفيلية (إذ أنه يتكلم عن رغبته في «الاقتيات على الحياة الانجليزية») وعلاقة تفرج ومشاهدة. مثله مثل زميله المهاجر ذي النزعة المحافظة جوزيف كونراد يضمُّ جيمس تعهدا أيديولوجيا قويا لوطنه ـ الأم الذي اختاره هو إلى انفكاك تأملي ذي طبيعة مفارقة ساخرة ironically عن تاريخ هذا الوطن المُختار. وهو يعلن، حين يكتب إلى غريس نورتون عام 1885، أنه لا يستطيع أن يتخيل «مشهدا أكثر تأثيرا وإثارةً ودرامية من رؤية هذه الامبراطورية المصطنعة المتقلقلة تصارع قوى برهنت على كونها أقوى منها» ؛ وإذا استطاعت انجلترا أن تواصل قتالها ضد القومية الايرلندية دون أن تنهار وتستسلم فإن « الدراما قد تستحق متعة المشاهدة» وذلك من «موقع الاستشراف الممتاز» الذي يستشرف منه هو المشهد[56]. (ولكنه يضيف، بخجل، أنه لم يكن يعني أن يكون» بَهيميا على صعيد السياسة»).

ويكتب في سنة تالية لأخيه مُعبِّرا عن انزعاجه «لاضاعة فرصة مشاهدة» تظاهرة العاطلين عن العمل في بيكاديللي ؛ فلو كان في البيت في ذلك الوقت لاستطاع أن يشهد منظرا رائعا وهو يقف في شرفة منزله.

مثله مثل كونراد تمثل حالة نفي جيمس واغترابه طقسا من العلاقات الأيديولوجية الموضوعية أكثر من أن تكون «تعبيرا» عن طبقة معينة أو وضع «قومي» بعينه. إن الحقيقة التاريخية للنفي هي، أيديولوجيا، أثرٌ لعملية التعيين الشديد

(54) : Autobiography, ed. F.W. Dupec (London, 1956), p.278.

(55) Letters of Henry James, ed. Percy Lubbock (London 1920), Vol.I, p.72

(56) Ibid., p.113.

لصيغة اندراج الفرد في الايديولوجية المحلية والتي تحددها عوامل أيديولوجية كانت شَكَّلته كموضوع في بلده الأم. ومثله مثل كونراد أيضا فإن عمل جيمس الروائي لا يمكن اختزاله إلى مجرد «انعكاس» بسيط للأزمة الأيديولوجية. إذ أن جيمس (مثله مثل كونراد) ليس أكثر من اسم هام استثنائي (من ضمن مسائل تاريخية أخرى) لمظهر من مظاهر أزمة واقعية القرن التاسع عشر ـ الأزمة التي تصبح فيها مشكلة الدلالة الأدبية نفسها بنية محددة للانتاج الأدبي. إن سؤال «المعرفة» وثيق الصلة، بالطبع، بوضعية جيمس التاريخية كمنفي ؛ لكن هذه الوضعية ليست أكثر من تعيين شديد ومحدد لسؤال تطرحه الأيديولوجية الفعلية لـ «الواقعية» نفسها. تفترض الواقعية مقدما، وعلى الأقل في أحد أشكالها الليبرالية الانسانية النزعة، موقعا معرفيا استشرافيا ذا امتياز يمكن أن نحقق منه حكما أخلاقيا دقيقا ؛ إنها تفترض إدراكا شفافا لا يوجد خارجه شيء، إدراكا لا يمكن لأية نظرة نقدية من خارج حدود خطابه أن تطعن به وتشكك فيه. ومع ذلك فإن صعوبة مثل هذا الحكم الدقيق الداعية إلى السخط هي بالضبط ما يتخذه هذا الخطاب، من ضمن النص، هدفا وغايةً لتفحصه ؛ ولذا فإنه مكرهٌ بالضرورة على البحث في كل الجهات عن الدعامات الزائفة التي تسند علمه الكلي Omniscience . كيف يمكن فعل ذلك دون الاضطرار إلى تذويب هذه الدعامات هي المعضلة الشكلية التي يُدْفع جيمس في أعماله الأخيرة إلى مواجهتها بصورة مطردة ومتزايدة ـ أي كيف يمكن عَطْفُ الخطاب الأدبي على نفسه دون تقويضه وتحويله إلى مجرد حشو. إن تركيب Syntax الروايات الأخيرة المُخادع غير المباشر يناضل من أجل الحِفاظ على التماسك والترابط في الوعي النصي المهدد في كل لحظة بإمكانية ابتلاعه من قِبَل ما يدلُّ عليه. ينبغي أن يُحْفظ الوعي ذو الامتياز لكن ينبغي أيضا تخصيص حدوده المُظلَّلة غير الواضحة وذلك عبر استثارة قراءات ممكنة تقع خلف معرفته الظاهرة، بافتراض قارىء سيُعيدُ بناء معاني النص أكثر من كونه سيستهلك هذه المعاني. علاوةً على ذلك ينبغي لهذا كله أن يتم من خلف ظهر الشكل الواقعي التقليدي : ينبغي أن لا «يُفجِّر» ذلك الشكل مع قيمه الأيديولوجية التي ينتجها ويُفْرِزُها بوساطة وسائل تستلزم ثبات الذات المشاهدة ضمن السؤال الواضح والجلي، فخلف ذلك الشكل تقبع الأيديولوجية التي يعتنقها الفاعِلُ [المؤلف] وخلف ذلك الشكل أيضا يقبع تشكيل اجتماعي ـ أي تلك المناطق التي قد لا يُسْمح لأعلى درجات الذكاء النقدي أن تخترقها.

مع ذلك لم يُوفر التشكيل الاجتماعي الانجليزي في النهاية أية أرضية عضوية

لجيمس يمكن أن تعتقه وتخلصه. لقد وجد الضيفُ المحترف، الذي حل على الطبقة الحاكمة لمدة عشرين عاما، أن الحياة الانجليزية كانت بعامة مادية وفكّر أن الطبقة العليا متعفنة ومتحللة آيلة إلى الانهيار كما كانت الارستقراطية الفرنسية قبل الثورة[57]. لا يستطيع الوعي العضوي أن يجد أي مكان يحل فيه سوى الفن الذي يستطيع وحده أن يُطوق لا نهائية العلاقة التجريبية المعقدة والمتشابكة بأشكالها التي ترسم الحدود بدقة ونعومة[58]. ويُمثّل عمل جيمس الأخير مغامرة مدهشة في إنقاذ الوجود المادي غير العضوي والمساهمة في خلاصه عبر عملية امتصاص، لا تنقطع، لاحتمالاته ومصادفاته الخام وإدخالها ضمن البنى المتحولة للوعي مُعيدة توزيع وشائج التركيب المهدد دوما بالتحلل بوساطة المواد المتنافرة التي تنجح أخيرا في إخضاعها وكبتها. يكتب جيمس: «إن قيمة الفصل الخاص بستريثر في (السفراء) هي بدقة أن «المعرفة» كانت أثرا من آثاره»[59]. إن «المعرفة» - الوعيَ نفسه - هي اللا سلعة non-commodity الأكثر رفعة وسموا وهي لذلك القيمة الأكثر رفعة بالنسبة لجيمس؛ علاوةً على ذلك فإنها تساوي، في مجتمع تحكم فيه السلعة دون أي تحدٍّ كان، الغيابَ، الفشلَ، النفيَ. في «المعرفة» يُخَصّص العالم ويُنسَّب ويُفقَد في الفعل ذاته. ولقد كان هذا في النهاية التعارض الذي لم يكن هنري جيمس نفسه قادرا على تصعيده.

6 - تي. إس. إليوت

كان تي. إس. إليوت خليفة هنري جيمس كمنفي أمريكي محافظ يتحدّر من أسرة إقطاعية تقطن في مدينة سانت لويس. وقد تقوّضت الهيمنة الاجتماعية والثقافية لأسرة إليوت بصورة صادمة في السنين المبكرة الأولى من هذا القرن بسبب عربدات

(57) : Letters, Vo. I, p.122

(58) «لا تتوقف العلاقات، بصورة كونية، في أي مكان، ومشكلة الفنان الحادة هي أن عليه دائما وأبدا أن يرسم، بنوع من الهندسة الخاصة به، الدائرة التي سوف تظهر هذه العلاقات ضمنها لكي تقوم بذلك».

(The Art of the Novel), ed. R.P. Blackmur (New York, 1962), p.5.

إن ما يعادل شكل الدائرة في روايات جيمس هو المربع: ورسم الأشخاص، والعلاقات والمواقف «على هيئة مُربعة» بدفعهم نحو وحدة هارمونية عبر المفاوضات الدبلوماسية للوعي هي استعارة metaphor جيمسية متكررة.

(59) The Notebooks of Henry James, ed. F.O. Matthiesen and K.B. Murdock(New York, 1947), p. 409.

نظام سانت لويس الفاسد المتعفّن ـ وهو فساد كان واضحا أن أسرة إليوت متورطة به[60]. مثله مثل جيمس قَدم إليوت إلى أوروبا، في إرسالية تاريخية هدفها إعادةُ تعريف الوحدة العضوية مُعيدةً إدراج انجلترا المحليّة [الريفية] provincial في تلك الكلية، بعد أن أحس أن أمريكا الرأسمالية الصناعية قد جردته من إرثه الروحي وبعد أن استطاع فيما بعد أن يكتشف في أمريكا النزعة الاقليمية regionalism «العضوية» المتناسلة التي ثَمَّنها فقط في مثل هذه الظاهرة مُتمثِّلة في الجناح اليميني لحركة توزيع الأراضي في فيرجينيا. لقد كان واضحا أنه سيُصبح في المركز البؤري لوعي «العقل الأوروبي» العضوي، تلك الكينونة الغنية غير الممزقة المُتأصلة بصوة مُلْغزة باطنية في التزامن المُعقّد لها داخل كل فنان تَغذّى عليها. لقد كان من الجذري بالنسبة للثقافة الانجليزية الأدبية، التي مازالت عالِقـةً في قبضة أشكال النزعة الانسانية الليبرالية والـرومـانسية المتـأخرة المُستنفدة أيديولوجيا، أن يُعادَ بناؤها ضمن الكلاسيكية مما سيتكفَّـل بمحـو الآثـار الأخيرة «للنزعة الاصلاحية» Whiggism (البروتستانتية، الليبرالية، الرومانسية، النزعة الانسانية). وسوف تفعل الثقافة ذلك باسم تشكيل أيديولوجي مُوحّد أكثر رِفْعةً وسموا تُعينّ حدوده بخضوع «الشخصية» للنظام والعقل والسلطة والتراث.

لقد كان العمل التدميري المنقذ العريض الذي أوكلت مهمة حمله تاريخيا إلى إليوت ضمن القطاع الجمالي في الأيديولوجية الانجليزية واحدا من الأعمال التي كان إليوت مُعدّا لها تاريخيا بوصفه منفيا مختارا ذا امتيازات ويقف في طليعة ذلك القطاع. كان إليوت في الداخل من ذلك القطاع بوصفه انجليزيا حديث العهد يستطيع أن يحكم «بثقة وسلطة» كافيتين، كما أنه كان في الخارج من ذلك القطاع بوصفه أمريكيا «أوروبيا» قادرا على تعيين الحـدود الضيقـة parochial لذلك القطاع. إن وصف إليوت الخاص اتفاقي بصورة مخادعة: «من زمن لزمن، وكل مئة سنة أو أكثر، من المرغوب أن يظهر ناقد يُراجِعُ ماضي أدبنا ويضع الشعراء والأشعار في ترتيب جديد. وليست هذه المهمة مهمة ثورية بل هي نوعٌ من إعادة الضبط والتعديل»[61]. ويبدو

(60) أنظر: Gabriel Pearson, «Eliot : an American Use of Symbolism», in Eliot in Perspective, ed. Graham Martin (London, 1970), p. 98.

ويعكس انتقالي هنا من الرواية إلى الشعر نفسه عملية تحول تاريخي دال وهام؛ وكما سنرى فإن الشعر بالنسبة لاليوت وسطٌ أيديولوجي ملائم وغني تماما كما هو، وإن بصورة مختلفة، بالنسبة لييتس.

(61) The use of poetry and the use of Criticism (London, 1933), p. 108.

هذا الوصف وصفا متواضعا خجولا لما دعاه مارتن غراهام بدقة «العمل الطموح للامبريالية الثقافية الذي يبدو أن العصر يميلُ إلى إنتاجه»[62] ؛ لكن التشديد النشوئي evolutionary الرقيق غير المنذر بخطر مركزيٌّ بالنسبة لمشروعه. فإذ يواجه المجتمع الانجليزي الأزمة الامبريالية العالمية والكسادَ الاقتصادي الحادّ ونضال الطبقة العاملة القوي، وذلك في السنوات المبكرة من بدء إليوت مسيرته الشعرية والنقدية، يبدو هذا المجتمع في حاجة أيديولوجية ماسة إلى القيم التي غَلَّفت تماما نزعته الكلاسيكية. ومع ذلك فإن فعالية هذه النزعة الكلاسيكية ونفوذها الأيديولوجي تستند إلى رفضها الأشكال السكونية العقلانية الطابع للقوالب التجريبية التاريخوية ـ إنها تستند حقا إلى إنتاج النزعة الكلاسيكية المتحدة بصورة ضدية مع النزعة العضوية النُشوئية للتقليد الرومانسي. إن الـ «تقليد» الاليوتي كائن عضوي متغيِّر متحول ذاتيا ممتد في فضاء المكان والزمان ويُعاد تنظيمه وتشكيله بصورة ثابتة بوساطة الحاضر ؛ لكن هذه النسبية التاريخية الجذرية ستُمْنح فيها بعد سلطة كلاسيكية مطلقة. إن ما يفعله إليوت، في الحقيقة، هو أنه يتبنى جماليات المرحلة الأخيرة من مراحل الرومانسية (الرمزية Symbolism) بنظرتها إلى العمل الفني الفرد بوصفه عملا عضويا مستقلا غير شخصي، ثم يقوم بتوجيه هذا المذهب وإدراجه ضمن أيديولوجية ثقافية إخضاعية[63].

بصياغة مذهبه الكلاسيكي بمصطلحات التقليد الرومانسي العضوية يستطيع إليوت أن يضمّ النزعة الكلية المثالية إلى النزعة التجريبية الحسية التي هي المظهر الآخر لها. وإذا كان من الضروري إعادة تشكيل القطاع الجمالي من قطاعات الأيديولوجية بصورة فعالة فإن على اللغة الشعرية بأن تتشبت بالشخصية العنيفة المتشظية للتجربة المعاصرة وتخترقها غائصةً بمجساتها وجذورها إلى البنى الأصلية للاوعي الجمعي. لذا فإن الشعر يُوفِّر مثالا ونموذجا للتأثير الأيديولوجي بعامة : إن مثال إليوت ونموذجه للمجتمع العضوي هو ذلك المجتمع الذي تَبثُّ فيه نخبة مثقفة واعية على نحو ممتاز قيمها، عبر الايقاع والعادة والترجيع resonance ، إلى الجموع غير الواعية مُتخللةً الجهاز العصبي أكثر من أن تكون تَنْشُدُ العقل وتخاطبه[64]. من هنا تنبع نزعة إليوت المثقف النخبوي الجذرية المعادية للثقافة : عدم وثوقه العصبي بالأفكار المجردة،

(62) : Eliot in perspective, P. 22.

(63) : بصورة موازية تقريبا يتمحور مذهب «المعادل الموضوعي» حول إسقاطٍ اعتباطي للتجربة الذاتية على صيغ سوف يُؤكَّد فيها بعد على أنها هي ذلك «الموضوعي» الذي يمكن أن نُطابِقَه بصورة متساوقة مع الأنظمة الرمزية لتلك التجربة.

تشديده على التحول الشعري للأفكار إلى تجربة ملموسة، تشديده الصوري imagist على الصورة الصلبة الدقيقة التي «تتضمن» مفهومها بانشغاله الرمزي بالشعر بوصفه موسيقى.

رغم هذا فإن هناك تعارضا كامنا بين اهتمام إليوت بالفن بوصفه نظاما عضويا وبين تأكيده على خصائص اللغة الشعرية المتسمة ببعد المحاكاة الحسية. إن الحَبْر المهيب الأوليمبي السمات الذي يتكلم في **التراث والموهبة الفردية** Tradition and the Individual Talent بقيمه التي تدور حول النظام وانتفاء البعد الشخصي، هو الشاعر نفسه الذي يكتب **اغنية حب إلى ج. ألفرد بروفروك** بعالمها الذاتي القلق المُكون من العواطف المُدانة والموضوعات غير المترابطة. يجاهد إليوت للتغلب على هذا التعارض بالالتجاء إلى الشعراء الميتافيزيقيين: إن دَنّ Donne يمثل آخر لحظة تاريخية متوترة وملتوية من لحظات الترابط العضوي بين العقل والجسد، بين الحواس والعقل، قبل أن يبدأ السقوط الفجائعي في التحلل الدنيوي للقرن السابع عشر - أي بعد هزيمة الملكية، وهجرة البيوريتانيين Puritans (ومن ضمنهم آل إليوت من سومرسِت So- merset)، ووفاة الكاثوليكية في الكنيسة الانجليزية، ونهوض العقلانية العلمية، والكارثة اللغوية التي حلّت بملتون، والانحدار المتسارع للعبادة الرومانسية للذات الضالة الشاذة المنحرفة. يخلق دَنّ كليات عضوية من التجربة إذ يَسْتَنُّ سنة تحللها الفعلي؛ وهذا هو افتراضا قصد **الأرض اليباب** ونيتُها أيضا. ومع ذلك فإن «شكل» هذه القصيدة متعارضٌ مع «محتواها»: يحاكي محتوى **الأرض اليباب** المتشظي بصورة فاترة تجربة التحلل الثقافي بينما تلمح أشكاله الأسطورية الكلية الطابع بصمت إلى إعلاء transcendence مثل هذا الانهيار. إن القصيدة مبهمة وغير شفافة بسبب مشاركتها اللفظية في ذلك الانهيار وبسبب الالماعات الخفية التي تحاول إقامة نظام مثالي عبرها.

من الممكن أن نتتبع أثر هذا التنافر الجمالي ونرى فيه بعضا من علاقة إليوت الخاصة الغامضة بأزمة المجتمع البرجوازي الأوروبي التي تقوم **الأرض اليباب** بتسجيلها. وفي الحقيقة أن السؤال الخاص بعلاقة إليوت بالقصيدة يتحول ليصبح

(64): The Idea of a christian society (London, 1939) and Notes towards the Definition of Culture (1948).

من أعراض فطنة إليوت السياسية أن النزعة الطوباوية الاجتماعية الانكفائية للمجلد الأول تُقدم إلى العالم بالضبط في بداية الحرب العالمية الثانية.

سؤالا خاصا بعلاقته مع المجتمع الذي تبناه واختاره. إن مثالية إليوت، بوصفه أمريكيا «ارستوقراطيا» مغتربا عن وطنه ومشغولا بالدرجة الأولى برؤية تتبنى الوحدة الثقافية العضوية، تفصله جزئيا عن الواقع التاريخي للأزمة التي يواجهها. ومع ذلك فإن الشاعر **الطليعي** العالمي Cosmopolitan منذ عمله الأول هو نفسه المُستخدم المُجِد في مصرف لويد Lioyd's الذي يُساند بالضرورة النظام الاقتصادي الذي يصون شروط الثقافة النخبوية حتى وإن كان يتهددها «روحيا».في الفضاء الغُفل المقيم بين «شكل» **الأرض اليباب** و«مضمونها» إذن، المقيم بين انفصالها الكوني والتواطؤ الآثم، تنحفِرُ الأيديولوجية التي تنتجها بوضوح شديد.

إن **الأرض اليباب** تُنتج أيديولوجية هي منتجة من قبل فرد أيضا، وبالتالي فإنها ليست في المقام الأول أيديولوجية «التحلل الحضاري» بل أيديولوجية **المعرفة الحضارية**. ما تشير إليه القصيدة ليس «تفسخ أوروبا وانحلالها» أو انحلال أديان الخصب وعقائده بل هو عرضها الخاص المعقد المدروس للتلميحات والالماعات النخبوية ـ وهو عرضٌ **ممكن** [عبر إدخال] مثل هذه الموتيفات motifs الملغزة أو البانورامية. إن القارىء الذي يجد أن اقترابه من «معنى» القصيدة تعوقه الايماءات الغامضة إلى خارج الخشبة off-stage يحوزُ هذا «المعنى» الآن دون أن يعرف ذلك.
تنهار الحضارات ولكنها تحيا وشكلها هو شكل **الأرض اليباب** : وهذه هي إيماءة النص الأيديولوجية المرتسمة والمحفورة في الحقيقة الفاضحة والمُدوِّية لوجوده الفعلي. وبهذا المعنى تُعارض الأنظمة الرمزية الدالة مدلولاتها : فإذا كان التاريخ هو العقم بعينه فإن وجود العمل نفسه لن يتحقق، وإذا كان العمل يوجد فعلا فإن وجوده ليس إلا إنكارا ضمنيا لـ «محتواه». إن حالة الالغاء الذاتي في **الأرض اليباب** هي المؤشر الذي نقيس به الأحجية الأيديولوجية ذات المصادر التي لانجد لها جوابا ماديا : فإذا كان التاريخ غير ذي جدوى ومستنفدا فمن أين أتت الحضارة إذن ؟ وقد يصوغ المرءُ تعبيره عن هذه الأحجية بصورة مختلفة : إذا كانت العلامات Signs الشعرية تمتلك نفوذها وسلطتها الأيديولوجيين بسبب احتشادها بالتجربة الحسية فكيف يمكن لها أن تحقق الدور الأيديولوجي الحاسم المتمثل في **التعليق** على التجربة التي تقوم بتمثيل دورها؟ إنه السؤال نفسه متنكرا في صورة مختلفة : في أي حقل من حقول التجربة يقع مصدر الخطاب (الثقافة، الأيديولوجية) الذي نحتاج إليه لافتداء التجربة ؟ لا يمكن أن يكون هذا الحقل موجودا ضمن الخطاب نفسه لأن ذلك سيعني مساواته بحالته المُعلاة transcendental ؛ ولا يمكن أن يكون أيضا خارجه لأن ذلك سيعني سلبه قوته

«التجريبية experiential» بحيث يصيرُ عقيماً مثله مثل تايريسياس Tiresias . إذا كانت القيمة الايجابية لا تكمن داخل القصيدة أو خارجها فينبغي عليها إذن أن تقيم بدلا من ذلك ضمن حدود النص الفعلية ـ ضمن ما يُعطيها شكلها. ينبغي أن تقيم ضمن ما يمكن أن يُرى ولكن لا يمكن أن يُتكلم عنه، وهو ليس شيئا آخر سوى «حقيقة» القصيدة نفسها. إن «حقيقة» القصيدة تتشكل بوساطة جهاز من الوسائل «المتقدمة» التي تُمفصلُ الخطابَ مع الخطاب رافضةً إغراء الخاتمة العضوية وفتنتها؛ إن انحلال علامات النص وذوبانها الجزئي في أوضاع النص المشظاة والمفتتة، وإنكاره، الذي يتخذ صفة المحاكاة، للمنظور «الكلي» المفرط في كليته هو بالضبط ما يُمثّل فعّاليته وتأثيره الأيديولوجيين. ليس هذا الانحلال الجزئي، بأي معنى من المعاني، نوعا من «جعل» العلاقة «طبيعية» naturalise : إن القصيدة تعرض نفسها، في خطاباتها المتمفصلة، بوصفها نصا مبنيا بصورة تامة شاملة مُغوية بذلك القراءة «التمثيلية» Representational التي تعمل على إفسادها وتخريبها بوساطة آلياتها المنتجة ذات الطابع المباشر. ومع ذلك فإن هذا الافساد يصبح مجرد أمر ظاهري : إذ خلف القصيدة الممزقة الفاقدة المركز بصورة جذرية يوجد بديل وهو ليس إلا ذلك الخطاب المغلق المتماسك ذا السلطة المكون من ميثولوجيات [توجهه وتحدد أطره]. إن النص الظاهري phenomenal ، لنستخدم واحدة من استعارات إليوت نفسه، ليس سوى اللحم الذي يعطيه اللص لكلب الحراسة ليصرف انتباهه عنه بينما يواصل هو عملية الاختلاس. تُقيم أيديولوجية النص في المسافة الفاصلة بين هذين الخطابين ـ في حقيقة أن النص «الظاهري» قادر أن يعرض التماسك الخفي الذي يمده بأسباب البقاء ولكنه لا يستطيع أن يتكلم عنه. فلو أن ذلك التماسك متمفصل [في النص] بصورة مباشرة فإن التأثير الأيديولوجي الذي يمكن ربحه بطريقة مباشرة سيضيع ؛ ومع ذلك فإن من المهم أيضا أن لا يوزع هذا التأثير بكامله على الآثار الظاهرية. ولهذا السبب بالذات يتكلم النص «الملغز» في نهاية القصيدة، ولمرة واحدة فقط، عن الحاجات السرية التي يتحدث عنها صوت الرعد. ليس ت. إس. إليوت، أو أية شخصية، أو النص الظاهري هو من يتكلم ؛ ولكنه يمكن أن يكون فقط شخصا مجهولا، مطلقا absolute راسبا بصورة ملائمة. ما يتلفظ به الرعد هو حكمة تنسكية مُطَّرحة معانيها الأيديولجية المتضمنة مناقضة بصورة تامة لأشكال الوعي «المتقدمة» الرائدة [التي نشهدها] في القصيدة نفسها ؛ ومع ذلك ففي هذه الأزمة المنعقدة بين «الشكل المتقدم» و«المضمون الرجعي» تكمن بالضبط

أيديولـوجية **الأرض اليبـاب**. كلا هذين العنصرين يتـوحدان معا بنزعة «نخبوية» خاصة : إذ تختار تجاربُ «الطليعة» الأدبية القيم المحافظة للأقلية الحاكمة. والهدف من هذه التجارب هو وضع مثل هذه القيم «ضمن السياق» ؛ ومع ذلك فإن الأثر الناتج ليس سوى التساؤل حقا عن فاعلية مثل هذه التجارب كما يُبرهن، مثلا، أن أصوات الرعد الأولمبية لا تنبىءُ إلا عن ضجيج فارغ عقيم.

إن اعتناق إليوت المبكر لفلسفة ف. هـ. برادلي F.H. Bradley الهيجلية ـ الجديدة، بتشديدها على وحدة التجربة الفورية اللا ـ علائقية non-relational ، قد أمده بحل جزئي لبحثه عن الكل العضوي organic Wholeness . لكن تذويب برادلي للذات في العلاقات التي تضم التجارب معا، بينما هو يقوم بإلغاء النزعة الفردية التـطهـرية puritan التي كانت عدو إليوت الأيديولوجي، يؤكد للسبب نفسه على معنى النفي في الهوية الممزقة المستأصلة من جذورها. بصورة مماثلة تُختزل وجهات النظر جميعا من قبل ذلك المذهب إلى نسبية تامة رغم أن وحدة التجربة الفورية عند برادلي تشير مسبقا إلى وحدة المطلق الفوق ـ عقلانية التي كان يتوق إليها إليوت الشاب.

إن التقليد الاليوتي يعمل على «جعل» عضوية برادلي «تاريخية» تماما كما يعمل برادلي على «تجريد» هيجل «من تاريخيته» ؛ ولكنه إذ يفعل ذلك يقترب من دائرة بين ـ ذاتية مصمتة مُحلا محل التاريخ الفعلي كلا مثاليا ذاتي النشوء self-evolving يكون حاضرا بصورة أبدية وفي كل وقت وبالتالي فمن غير الممكن افتداؤه وتخليصه. إن الكلية الظاهراتية التي توفرها فلسفة برادلي غير كافية ايديولوجيا : وبالتالي فإن إليوت يتحـرك متجـاوزا إياها إلى النزعة الأنجليكانية الملكية المحافظة التي ستُوفر وضعية اجتـماعية لمثـل هذه النـزعـة العضوية الطابع. هذه، بصورة مثالية، هي خيالاتُه النوستالجية nostalgic الجامحة المثيرة للشفقة التي تتوق إلى إنشاء نظام مسيحي ذي مراتبية يتخلل الجموع الشعبية الورعة ويلحمها بالنخبة الاكليركية، وهي خيالات آيلة إلى الـزوال تاريخيا مثلها مثل رَمْنَسة romanticising كونراد للمنظومة الرمزية التجارية. ينبغي أن تجد الكلية «الروحية» مُعادلها الاجتماعي ولكنها إذ تفعل ذلك تكشف عن عجزها الاجتماعي. تُقدم **الرباعيات الأربع** كلية روحية تعمل على إعلاء عالم ظاهري باطل ولاغ، مع أنه ينبغي أن يصبغها دون تفكير بدلالة ضنينة ـ وهو تعـارض سوف يشـوش البنى الشكلية لمسرح إليوت المتـأخر بمزجه المتنافر وخلقه

لطبـاقـات Counterpoint بين الميتـافيزيقا وكوميديا المقصورات drawing-room Comedy . «يتقدم» إليوت متجاوزا كونراد وجيمس إلى النقطة التي يُموضع فيها المثال العضوي في المؤسسة الاجتماعية المتعينة، أي في الكنيسة المسيحية[65] ؛ وإذا كان غير قادر على التقدم أكثر فقد حصل ذلك لأن حله كان جزءا من المشكلة.

7 ـ و. ب. ييتس.

بينما كان إليوت وباوند وتي. إي. هيوم T.E.Hulme والصوريون imagist يتحولون في انجلترا من المصادر المتضائلة للنزعة الفردية الرومانسية-باتجاه الأشكال اللا شخصية الكلاسيكية أو الرمزية كان و. ب. ييتس W.B. Yeats يعود في ايرلندا إلى الميثولوجيا السلتية Celtic والميراث الرومانسي الانجليزي في فترات مبكرة معارضا بجـرأة وتحـد أسلوب «المسـاومـين الحـامي الوجوه والصرافين» وعواطفهم وسماتهم الشخصية، أي ذلك العالم الخاص بالبرجوازية الايرلندية المنتهك لعوالم الآخرين. وإذ كانت النزعة الفردية الرومانسية الانجليزية عنصرا أساسيا من العناصر المكونة للطبقة البرجوازية العريقة كانت تلك الطبقة في إيرلندا الخاضعة للاستعمار مازالت حديثة النشأة ؛ ولذا كان على ييتس، في صراعه ضد الهيمنة البرجوازية، أن يمر على مصـادر الرومانسية الارستقراطية بدءا من [البذور] الهاجعة لانجلترا البرجوازية ـ الفارس الشهم المثالي، والذرية الاحتفالية للهيمنة الانجليزية ـ الايرلندية.

مع ذلك فإن علاقة ييتس بهذا الميراث، وعلاقته من خلال ذلك بالمجتمع الايرلندي بعامة، هي علاقة متناقضة بصورة ملحوظة. إنه لا ينتسب ميلادا إلى الطبقة المهيمنة بل إلى الـبرجـوازية الـبروتستانتية ؛ بالتالي فقد كان منزوعا من مكانه في المجتمع الايرلنـدي ومُشـوش العـلاقـة به بصورة مضاعفة، بالطبقة التي يتماثل معها هوية وبالحركة القومية الكاثوليكية التي يحاول أن يصبح صوتها الأسطوري في الشعر. وقد ارتد ييتس، بوصفه قائد الجناح الثقافي في الحركة القومية في تسعينات القرن التاسع عشر، عن انتمائه إلى البرجوازية الكاثوليكية التي شكلت القاعدة الاجتماعية للحركة الجماهيرية القومية ؛ لقد أضعفت عُصبة الأرض Land League ، باستراتيجيتها التي وضعت في حسابها نقل السلطة الاقتصادية من البرجوازية البروتستانتية إلى البرجوازية الكاثوليكية الناشئة عن طريق فرض مقاطعة منظمة، تأثير طبقة ييتس والفئة المهيمنة التي ينتمي إليها روحيا. ولهذا السبب ربط ييتس نفسه بالعقيدة القومية الرومانسية لجون أوليري J. O'leary التي رفضت تكتيكات عُصبة الأرض الزراعية المقلقة والمثيرة

(65) وهي مؤسسة مارست، بالمصادفة، سحرا دالا على كل من جيمس وكونراد.

ورفضت بالتالي واحدا من أهم الأسلحة الفعالة في مقاومة الامبريالية الانجليزية. كان مشروع ييتس الثقافي هو إحلال شبكة تعبيرية رمزية غنية بالطموحات القومية، التي تغذت على تراث الرومانسية الارستقراطية والميثولوجيا التقليدية، محل الرطانة الوطنية البالية للحركة الشعرية الايرلندية الشابة؛ ومع ذلك فقد جعله ارتباطه بالفئة الانجليزية - الايرلندية المهيمنة، التي لم تلعب يوما دورا قياديا شعبيا فعالا، في تعارض مع التاريخ الفعلي وقاعدة الحركة القومية. لقد أصبحت نزعته القومية الثقافية، التي هي نفسها عبارة عن زحزحة للطاقات السياسية المتخللة بـ « مسألة بارنل» Parnell affair وملاءمة لها، في تضاد عميق مع السياسات والوقائع القومية - وهو تضادٌّ تركز شعريا على مود غَن Maud Gonne التي هي بالنسبة لييتس رمز لجمال ايرلندا السرمدي وديماغوجية سياسية حقودة في الآن نفسه. تكشف الرؤية الثنائية المتناقضة Oxymoronic(●) في عيدالفصح عام Easter 1916 عن الصعوبات التي يواجهها ييتس في محاولته المصالحة بين النزعة البطولية الرومانسية للثورة مع أيديولوجية قادتها المزدراة المحتقرة وطبقتهم الاجتماعية.

إن وعي ييتس لهذا الحرمان الاجتماعي من الميراث هو بالضبط ما يُزوِّد عملية نضوجه الشعري بوقودها حيث يتحول شعره في السنوات الأولى من هذا القرن من أشكال الخيال الجامح المخدر الى الأشكال الخشنة العارية لانقشاع الوهم المر والجريء في الآن نفسه. إن وهن نهاية عصر يتحول إلى خُطبة مقاتلة كلما اشتدت التناقضات التاريخية دافعةً ييتس المُنْزاح عن موقعه الأول باطراد باتجاه أيديولوجية تعويضية تعتنق مذهب الفعالية activism الشعرية العدواني. وبالتالي فإن نظرية القناع الشعري تطورت نتيجة لذلك كإسقاط لمبدأ «الشخصية» الرومانسية على الشكل اللا شخصي الممثل اجتماعيا؛ إن القناع يحمي الشاعر ضمن مجتمع غريب روحيا ولكنه يعمل في الوقت نفسه على القيام بدور الوحدة العضوية للهوية الشخصية والوظيفة الاجتماعية التي دمرها ذلك المجتمع. وبصورة مشابهة يُحرك ييتس شعره مُقرِّبا إياه من الكلام العادي اليومي، في الوقت ذاته الذي يُهزَأُ من قيمه الارستقراطية وتُزدرى من قبل المادية البرجوازية، وهو بقيامه بذلك يُعيد تنشيط وتفعيل تعارض حاسم من تعارضات الرومانسية المبكرة - أي حاجة الشاعر إلى إدعاء وضعية مركزية «مُمثلة» في الوقت الذي يكون منفيا فيه ومُسلما إلى دور هامشي تاريخيا.

(●) من الصعب إيجاد مرادفٍ دقيق لهذا الاصطلاح ومع ذلك فإن مجدي وهبة معجم مصطلحات الأدب يترجمه ب « الإرداف الخُلفي »، ويصفه بأنه تناقض ظاهري بين عبارتين لاثارة الاعجاب. المترجم.

إلى تلك الـرومانسية الانجليزية المبكرة يعود ييتس في محاولته لتوسط النزعة الفردية المتمردة الهائجة بتعبيراته الاصطلاحية «الممثّلة» تاريخيا. برغبته الشديدة في «منـح أفكـاره نوعا من الوحدة»، في مقابلة القوة البرجوازية مع نظام رمزي محكم متماسك أقل تعرضا للانهيار من تقلبات النزوات الفردية الصافية، يعود ييتس إلى الخلف ليُعيد تكوين وإحياء الكليات الرمزية الضخمة لذلك الميثولوجي المبكر للثورة البرجوازية، وليام بليك الذي عمل على تحرير شعره في تسعينات القرن الماضي. إن بليك أيضا يؤشرعلى أزمة أيديولوجية حيث ينبغي للنزعة الفردية الرومانسية أن تُرفع باتجاه نظام ميثولوجي محكم إذا كان لها أن تحيا وتُضيء التاريخ الواقعي الذي انتجها. وإذا كان على ييتس أن يتـوصـل إلى تفـاهم مع بليك فقد كان على بليك أيضا، في قصيدته ملتـون Milton ، أن يرتبط بأسلافه من البرجوازيين الثوريين. إن الشعراء الثلاثة يبنون أنظمة رمزية «كونية» تستطيع ، عبر أسطَرة الثورة البرجوازية، أن تُعين قصورها التاريخي انطلاقا من منظور المثالية المطلقة. تبلغ هذه العملية أوجها في حالة ييتس في عمله الكوني الطابع رؤية Avision وهو الصياغة الأولى لما استكمله عام 1917 ، أي في مخاض أزمة الامبريالية العالمية وأزمة القومية الايرلندية. تُؤشر رمزية ذلك العمل المُلْغِزَة الصوفية الكاشفة theosophical ، بصورة الواقع التي تتبناها بوصفه اختراقا دائري الطابع من قبل تناقضات القوانين والمبادىء، إلى محاولة ييتس الطموحة «لحل الخصومة القائمة بين الانسان وقدره» ـ لاختزال مصادفات التاريخ المتمرد الحرون إلى نظام ضابط وموجه من أنظمة الأسطورة myth .

منـذ البداية كان بحث ييتس مركزا على إيجاد ميثولوجيا تستطيع توفير وحدة المجتمع الايرلندي العضوية («ألم تكتسب الأجناس كافة وحدتها الأولى من الميثولوجيا التي زوجتهم للصخر والجبل؟»)[66]. إن رموز شعره الأساسية ـ الشجرة، الراقص، البرج ـ هي العُقَدُ الشعرية لمثل هذه الكلية العضوية. وكلما أصبحت هذه الوحدة المثـالية بصـورة مطردة غير مُدركـة في ايرلنـدا الـبرجوازية كانت تُدفع باتجاه التربة السياسية للفـاشية. إعجـاب ييتس بمـوسوليني وبالسيناتور كيفن أو هيجنز عضو الحكومة الحرة اليميني المتطرف، التزامه مع حركة أودَفي الفاشية الايرلندية في ثلاثينات هذا القرن، دفاعه عن «الرجال الأقوياء الزاحفين» لتقويض «حكم الرعاع»، حلمه بحضـارة أوروبية جديدة قائمـة على حكم نخبـة مستبدة ـ بهذه النزعات المذهبية

(66) : Autobiographies (London, 1966), P. 194

السياسية لييتس العجوز ينكشف غرض النموذج المثالي العضوي في الأدب عاريا بوضوح تام.

8 ـ جيمس جويس

لدي شعـور ما بأن علاقة جيمس جويس بـ. و. ب. ييتس مماثلة لعلاقة هنري جيمس بجوزيف كونراد. فقد أزاح كل من جويس وجيمس الوحدة، ضمن مملكـة الفن المكـرسة نفسها، وحرفاها؛ تلك الوحدة التي قاتل ييتس وكونراد إلى موضعتها ضمن التراث الاجتماعي. لقد رفض جويس، بوصفه ابنا لعائلة برجوازية صغيرة كاثوليكية، التراث الرومانسي الايرلندي ـ الانجليزي المفلس في نظره (حتى إنــه اعتقــد أن ييتس «شخص أبله مثير للسـأم... بعيد ولا صلة له بالشعب الايرلنـدي»)[67]، كما رفض جماليات تلقـائية الوحي والالهام الغامضة والملغزة التي [يتبناها هذا التراث]؛ كان الفن بالمقابل عملا مُنتِجا، بديلا قويا غزيرا مستهلكا للحياة يمكن إحلاله محل الهوية الاجتماعية المنكرة من قبل إيرلندا الاكليركية ذات الأفق الثقـافي الضيق الـراكد. من موقعه الطبقي المختلف كان جويس غامضا في علاقته مع القومية الايرلندية مثله مثل ييتس: لقد ساند حركة سِنْ فاين Sinn Fein من منفـاه الأوروبي الاختياري مقـارنا (بصورة خادعة تماما) اشتراكية قائدها آرثر غريفث A. Griffiths بماركسية لابريولا؛ ومع هذا فقد كان تجاهله وإهماله لايرلندا احتجاجا، بصورة جزئية، على الحدود البرجوازية للقومية، انقطاعا حاسما عن نزعتها الوطنية السنتمنتالية وورعها الديني المفرط الخرافي ونزوعها الثقافي المحافظ. وإذا كان ييتس معزولا تاريخيا عن النزعة القومية بسبب تماهيه مع الرجعية الحاكمة فإن انفصال جويس عنها يتضمن التزاما مناقضا. إذ يكتب جويس لأخيه من تريست، حيث كان معظم أصدقائه من العمال والاشتراكيين، يؤكد على أن «تأجيل تحرير البروليتاريا، والارتكاس إلى الاكليركية أو الارستقراطية أو البرجوازية سيعني جذبا للاستبداد من الأنواع كافة»[68]. بغياب حركة التحرير هذه في ايرلندا كان من الضروري أن يتحقق تحرير جويس الذاتي المؤلم من الاكليركية والامبريالية بصورة مادية وروحية عبر فنه.

مع ذلك، فلا ينبغي أن ننظر إلى الفن بوصفه «تعبيرا» عن «موقع» جويس «الـطبقي» الخـاص، إذ أن التعـارضات الداخلية في نصوص جويسَ هي نِتاجٌ،

(67) : اقتبسها ريتشارد إلمان في : Richard Ellman, James Joyce (London, 1966), p. 248

(68) Ellman, op. cit., p.204

وليست انعكاسا، للتشكيل الأيديولوجي الذي كان جويس، كذات تاريخية فاعلة، مُندرجا فيه بصورة مزدوجة ـ نتاج يكشف، حين يُسمح للأيديولوجية بالعمل، عن حدوده وأطره. ليست «الايديولوجية الجمالية» التي يرتبط بها عمل جويس مجرد «انعكاس» بسيط أيضا للتشكيل الأيديولوجي بعامة. وُلد جويس ضمن مجموعة أيديولوجية فرعية من مجموعات البرجوازية الصغيرة ذات النزوع القومي الكاثوليكي ـ مجموعة فرعية شكلت وحدة متعارضة مع الأيديولوجية المهيمنة. وقد تحددت هذه العلاقة بصورة أكثر تحديدا عبر اغترابه ومنفاه عن وطنه الذي أعاد إنتاج الوحدة المتعارضة الأولية بصورة مختلفة تماما. إن تعقيد هذا التشكيل «يُنتج» على مستوى الأيديولوجية الجمالية التي اعتنقها جويس. فإذا كان اعتناقه للنزعة الطبيعية في الأدب نوعا من الاخلاص لـ «واقع» دبلن البرجوازية الصغيرة فإنه أيضا التزام بالمنظور الكوني Cosmopolitan الذي يمكن داخله تبعيد distance هذا «الواقع» نقديا. لقد وفرت أوروبا لجويس الوسائل التي يستطيع بها أن يُصعِّد نزعته المحلية الايرلندية لكن النزعة الطبيعية الأوروبية عززت فيه انشغاله البرجوازي الصغير، المستحوذ عليه، بالرتابة المادية لرجل نسب إلى نفسه عقلية البقال. تشير النزعة الطبيعية لدى جويس إلى شلل البرجوازية الصغيرة، ولكنها تتوحد أيضا، بصورة متعارضة، مع الواقعية الصافية للملحمة الكلاسيكية ومع النزعة المدْرسية Scholastic «الواقعية» للنظام الايرلندي المهيمن. في يوليسيز، بالتالي، تستخدم ميثولوجية «مدرسية» و «مادية» تعليمية لموضعة المجتمع المترابط ماديا. على النقيض من ذلك يربط التزام جويس بإعلاء المجتمع الايرلندي والسمو به واستعادته له عبر الفن جويس نفسَه بمظاهر رومانسية وجمالية معينة من المظاهر الخاصة بالأيديولوجية الجمالية المهيمنة؛ لكن فكرة «الفنان الرومانسي» المثالية الطابع، التي يفترض أن تكون معادية للنزعة الطبيعية، تظهر لنا في ستيفن بطلا Stephen Hero بوصفها خصيصة البرجوازية الصغيرة الأيديولوجية في الانتاج الفني.

تحدد هذه الاجراءات المعقدة بصورة مفرطة أزمة الخطاب الأدبي الذي ينتسب إليه جيمس جويس. إنها أزمة واضحة في أهالي دَبْلن Dubliners حيث تلعب الرغبات المحبطة والذكريات الذابلة والأحلام العاجزة، فاترة الهمة وفي سياق طبيعي رتيب، على تغليف العطالة الروحية لايرلندا المعاصرة. يتضمن «المحتوى» الطبيعي التفصيلي حميمية وقربا من حياة دبلن في الوقت نفسه الذي تَنْثَلِمُ فيه هذه الحميمية وينقطع فيه هذا القرب بوساطة الأسلوب غير الملتزم بصورة مقصودة، الشاحب

والذي يعمل على طمس ذاته ـ الأسلوب الذي يُرجِّع صدى الغيابات التي تُضمن نفسها في الخصائص النوعية المحسوبة الضئيلة غير الحاسمة للأعمال السردية نفسها.

إن النهاية ذات الطابع العضوي تُكبح بجرأة كما هي وبصورة مختلفة في يوليسيز. «تحل» يوليسيز التعارض بين وعيها الفني «المُغـرَّب» (ستيفن ديدالوس) والوجود المادي (ليوبولد بلوم) في ضَفْرها الشكلي لأنظمتها الرمزية الطبيعية والميثولوجية معا تماما كما يتغلب جويس نفسه على هذه الثنائية في مفهومه الجمالي بوصفه «مؤلفا ـ منتجا». إنه يطّرح الذاتانية الرومانسية لدى ستيفن ويحافظ (على النقيض من بلوم) على العقيدة الرومانسية الجوهرية التي تؤمن بتكريس الذات التام للفن. لكن هذا الاختراق الداخلي الشكلي في يوليسيز هو مفارقة ساخرة irony بنيوية هائلة ومزدهية ذاتيا، وهي منجزة بصورة دقيقة ومرهقة بحيث تلفت الانتباه إلى أساسها التأليفي الفاضح في الأسطورة الهوميرية. وفي الحقيقة أن تكلف ذلك «الحل» الشكلي يكشف عن نفسه في محتوى الرواية على صورة أُهجية ـ في لقاء ستيفن وبلوم غير ـ الظهوري unepi-phanic غير ـ الحدثي، أي في الغياب المركزي الذي تنعقد حوله صراعات النص وتعقيداته الخاصة. إن الوحدة بين الحياة المادية والوعي الفني المنفي ذاتيا التي ينشدها جويس منجـزةٌ لا في العمـل بل بوساطته: إن يوليسيز روايةٌ [تروي] عن شروط إنتاجها الخاصة ولكنها تستمر في العيش بهويتها التي تقيم مفارقة ساخرة مع الأسطورة الهـوميرية التي تُوفِّر لها «موادها الأولى» وتُنشىء تنافرا معها.[69] إن انشاءَها العضوي المشقوق وتوليفها غير الملتحم بين هذه المواد هو الظاهرة التي تمثل النص بوصفه نِتاجا مستقـلا يدعـو القـارىء، رغم نهايتـه وانغـلاقـه التـامين، إلى تفكيك النص إلى التعارضات والتضادات التي تؤلف عملية إنتاجه. ولكن إذا كانت عملية الأسطرَة المعقدة التي يقوم بها تمثل انتقاما فنيا موجها ضد بؤس البرجوازية الصغيرة في لندن فإن نزعتها الطبيعية الصادقة غير المثبطة الهمة تعمل بلا انقطاع على تدمير هذه الأشكال والقيم المثالية. في تشابهها الجزئي البارودي parodic مع الرواية الطبيعية المتواضع عليهـا تُقدِّم يوليسيز نفسها إلى القارىء بوصفها سلعةً مألوفة لكي تلغي مثل هذا الاجراء [مباشرة] بسبب صعوبتها وعملية استغراقها وانهاكها الذاتي رافضة وضعية السلعـة بينـما تستعـرض نفسهـا في الوقت نفسه، وعلى صورة مفارقة ضدية، عبر

(69) يتكلم جورج لوكـاش في كتـابـه نظرية الرواية عن الأسطورة الهوميرية بوصفها عالما تتكامل فيه الموضوعات والمعاني بصورة تلقائية ويتحد فيه الشكل والمضمون. بالنسبة لجويس يمكن أن يتوصل إلى هذا التكـامـل التلقـائي بصـورة متقطعة وغير متوقعة : وهذا هو أساس مذهب «الظهور» epiphany.

التركيبات البارعة المعقدة المكتنزة لكل عبارة وعبر العمل المضني الجاري في عملية إنتاجها. تناضل الرواية، متسلحةً بوضعيتها كِنتاج بارودي parodic ذاتي، للهروب من الانحلال والتفسخ بالتحول إلى سلعة؛ إن مؤلفها بالتالي يصبح منتجا دون مستهلكين.

في يوليسيز، إذن، ينتج جويس عملا «مغلقا» و«مفتوحا» في الوقت نفسه؛ ويمكن قول كلامٍ مشابه بالنسبة لـ **يقظة فنيغان** Finnegan's Wake. إن **يقظة فنيغان** هي، من جهة، نظام محكم ذاتيا يدعمه الحافز «الكلي» الطابع الذي ورثه جويس عن النزعة المدرسية التي أعلن أنه ملتزم بها كلية سوى في المقدمات. ومع ذلك فإن هذا النص «المغلق» بمحاولته امتصاص الواقع برمته يصبح ذا حدود مشتركة مع العالم وبالتالي يصبح لعبةً «مفتوحة» من الأنظمة الرمزية والاختلافات والتحولات. الواقع نفسه، بالنسبة لجويس، هو أثرٌ فني عضوي كبير، نظام محكم متخلل ذاتيا تحكمه قوانينه الخاصة في جريان لا ينقطع مع أنه ثابت بصورة أولية. يصبح العمل الأدبي العضوي بالتالي نموذجا «علميا» للعالم نفسه يمثل بقوانين بنيته الركود الدينامي للكـون نفسـه. والمجتمعات البشرية هي قطاعات خاصة محددة من هذه العملية الكونية تحكمها قوانينها التي لا تتغير وتتحرك بعناد وصلابة في دوراتها الفيكوية الطابع Viconian لتوفر للفنان المُشاهد الرؤية التقليدية لـ «الأمن والاشباع والصبر». بهذا المعنى تُسجـل الأيديولـوجية الجـمالية لجويس، مثله مثل ييتس في مرحلة نضجه، انسحابا من التاريخ الذي يعاني من أزمة. لكن إذ يستدير كل من ييتس وإليوت ولورنس تاركين المدينة باغضين لها يظل جويس منتجا مدينيا تقدميا من طراز نموذجي عاملا على استثمار الاختلاف والانفصال والانقسام والتغير والتواقُت Simultaneity بوصفها الأشكال الفعلية الحقيقية للفن.

9 ـ دي. إتش. لورنس.

من بين كل الكتاب الذين ناقشتهم في هذه المقالة يعد دي. إتش. لورنس الوحيد ذا الأصل البروليتاري، كما يعد رغم ذلك أكثرهم التزاما بالنزعة «العضوية» في افتراضاته واقتراحاته الاجتماعية والجمالية. وتمثل روايات لورنس، بوصفها وارثة تقليد «الثقافة والمجتمع» الانساني الرومانسي في القرن العشرين، النقد الأدبي الأكثر قوةً للرأسمالية الصناعية في هذا العصر الذي يوجه من موقع الالتزام العميق بالنظام العضوي المتواجد بصور مختلفة في إيطاليا ونيومكسيكو وانجلترا ما قبل ـ الصناعة، والمتواجد، بصورة استعارية، في شكل رواياته نفسها. إن الرواية، بالنسبة للورنس،

هي كائن عضوي رقيق خاضع للتغير تتحد عناصره فيما بينها بصورة مفعمة بالحيوية ؛ إنه يقاومُ بازدراء العقيدة الجامدة dogma والمُطلقات الميتافيزيقية مقتفيا، بدلا من ذلك، أثر الجريان والتدفق الحسيين لأشكال الحياة الموحدة[70]. ومع ذلك يظل لورنس مفكرا صاحب عقيدة جامدة، مؤمنا بالمطلق الميتافيزيقي وذا طبيعة تفكير ثنائية بصورة جذرية ومُغرما بالآلية وبعملية التحلل والتفسخ ؛ وفي هذا التعارض تكمن معظم أهميته التاريخية.

ما يعمل عمل لورنس على مَسرحته، في الحقيقة، هو تعارضٌ ضمن التقليد الانساني الرومانسي نفسه بين مكوناته الجماعية المشتركة ومكوناته الفردية. إن الشكل الأقصى للنزعة الفردية هو الأيديولوجية البنيوية أو الأيديولوجية الانسانية الرومانسية - ويمثل هذا في الحقيقة استخدام العضوية للذات الفردية التي تصبح بذلك ذات هدفٍ ذاتي بصورة كاملة متطورةً تلقائيا لكي تصبح «تامة وكاملة» عبر قوانينها المحددة الفردية الخاصة. هذا المكون الأيديولوجي - الذي يُعدُّ نسخة مثالية من النزعة الفردية البرجوازية الشائعة وفي الوقت نفسه احتجاجا «ثوريا» ضد المجتمع «المتشيء» الذي ينتجه - ملحوظٌ بقوة في كتابة لورنس، وهو داخلٌ في صراع مع الضرورات غير الشخصية الطابع والنظام العضوي. وهكذا تطّرح عقيدته العضوية بشكل حاسم الأيديولوجيات الذرية الطابع الميكانيكية للرأسمالية الصناعية ولكنها في الوقت نفسه تصنف ضمن فئة أعلى قيم التقليد البرجوازي الليبرالي : التعاطف، القُرب والحميمية، الحُنوّ والشفقة، مركزية «ما هو شخصي». ولقد بلغت هذه التعارضات ذروة أزمتها في عمل لورنسٍ مع بداية الحرب العالمية الأولى أي مع الحدث الأكثر إيلاما وَرَضاً في حياته. تؤشر الحرب على الانهيار النهائي والحاسم للميراث الانساني الليبرالي، بمثاليته الالزامية الخيرية الطابع benevolistic وقيمه «الشخصية»، فاتحةً السبيل بذلك أمام «آلهة» الانضباط والفعل والمراتبية الهرمية والاستقلال الفردي والنزعة اللا - شخصية الباطنية - وباختصار متيحةً المجال لبروز نظام اجتماعي يطرح مبدأ «الحنو والشفقة» الأنثوي ومبدأ السلطة «الرُجولية» فيما يتعلق بالحميمية الجنسية. إن «سلطان الحب قد ولى زمنه بينما هلّ زمن سلطان القوة ثانية»[71].

بهذا المعنى كان لورنس سلفا بارزا من أسلاف الفاشية، ولا يعني هذا القول بأنه هو نفسه قد تقبّل دون شروط الأيديولوجية الفاشية. لقد أدان دون لَبْس موسوليني

(70) : أنظر : «The Novel», phoenix II (London, 1968).

(71) «Blessed are the powerful», phoenix II

وعين بصورة صحيحة هوية الفاشية عاداً إياها استجابةً «جذرية» زائفة وغير شرعية لأزمة الرأسمالية[72]. لم يكن لورنس بالطبع قادرا على احتضان الفاشية لأنها إذ تدلُّ على شكل من أشكال الاستجابة الرومانسية العضوية ورد الفعل على النزعة الليبرالية البرجوازية فإنها تنفي أيضا الفردية التي كانت بالنسبة له جزءا أساسيا ومهما من الميراث الرومانسي نفسه. وهذا التعارض هو ما كان لورنس غير قادر على الهروب والتخلص منه في تذبذبه الدائم بين الاحتفال البهيج بالاستقلالية الفردية والتوق الشديد إلى الانـدمـاج والتكـامـل الاجتـماعيين ؛ إنه يريد من البشر أن يكونوا جنودا مدرًبين ملتحمين لكن أن يكونوا في الوقت نفسه جنودا **أفرادا**، ويرغب أن «يحكمهم» لا أن يستـأسِـدَ عليهم[73]. «ليُحلَّ» هذا التعارض عمل لورنس على الالتجاء إلى نظام ماورائي يُفرع الواقع ويقسمه قِسمةً ثنائية إلى مبدأين «رجولي» و«انثوي» محاولا أن يجعلهما عالقين ببعضهما بعضا في حالة من التوتر الجدلي. إن المبدأ الرجولي هو ذلك المبدأ الخاص بالقوة والوعي والروح والفعالية والتشخّص [أو التفَرْدُن individuation] ؛ أما المبدأ الأنثوي فهو المبدأ الخاص بالجسد والحسية والدوام والانفعالية[74]. يتلقى المبدأ الرجولي العون والمساعدة من المبدأ الأنثوي ولكن عليه أن يتجنب فقدان ذاته والانهيار بالتلاؤم مع المبدأ الأخير. ومع ذلك فإن النظام الماورائي الثنائي الطابع لدى لورنس مُثقـلٌ بالتنـاقضـات والتعارضات الداخلية لسبب دال وهام متعلق بسيرته الذاتية : لقد كانت أمه، رمز الوحدة الحسية البدئية الأصلية، في الحقيقة برجوازية صغيرة كما مثلت أيضا حالة التشَخْصُن تائقةً، في الوقت نفسه، إلى الوعي والمثالية الفعالة على النقيض من والده سليل الطبقة العاملة الصامت الحسي الانفعالي. ولقد حرَّف هذا القلب الجـزئي لدوري والـديه الجنسيين، وهو ما وضّحه وبينه لورنس نفسه، التعارضات التي يحاول نظام لورنس الماورائي أن يحلها وزاد أيضا من حدتها[75].

(72) : أنـظر تعليقـه على سينت مور : «جَـرِّب الفـاشية. إن الفـاشية ستحفظ وجه الحياة غير ممسوس وستُحسِّن من وضع العمل البالي والمقوضّ الأساس». لكن لورنس لم يكن فاشيا خصوصا وأنه لم يكن مثلياً جنسيا homosexual . ولقـد عد الفـاشية والمثلية الجنسية غير أخلاقيين ولكنه كان لا شعوريا مُعجبا بهما ومسحوراً.

(73) : Fantasia of the un conscious (London, 1961), p. 84

(74) : هذه الثنائية مصورة في عمل لورنس عبر سلَّم كامل من التناقضات : الحب / القانون، الضوء / الظلام، الأسد / وحيد القرن، الشمس / القمر، الابن / الأب، الروح القدس / النفس، السماء / الأرض، وهكذا.

(75) ويتضح هذا الحرْف في الطبيعة الانعكاسية لبعض تناقضات عمل لورنس الرمزية : الأب، رمز

إن الأم، بوصفها رمز الجسد المرعي والمتخم أيضا قد أُمْتُعِضَ لا شعوريا من أخذها دور الرجل (كما هو الأمر فيما يتعلق بانفعالية الأب) ولكنها رغم ذلك قُدِّرت وثُمِّنت بوصفها صورة الحب والرقة والحميمية الشخصية. وبعكس ذلك مزّق وعيها الفعال الطموح وحدة الحياة الحسية اللا ـ عقلية التي يرمز إليها الأب، ولكنها مع ذلك فُضِّلت على لا شخصانيته الوحشية القاسية. تعالج **أبناء وعشاق** Sons and Lovers هذه الصراعات بوصفها مادتها الأساسية رافضة الأب كلية ومدافعة عن الأم ؛ ومع هذا وباطراد تقدم عمل لورنس الروائي وتحركه من واقع ما قبل الحرب العالمية الأولى وما بعدها تنعكس هذه الأولوية أو الأفضلية جزئيا. تكافح **نساء عاشقات** Women in Love من أجل تتْميم الحميمية الجنسية الممكنة والمتصلة برُهاب الاحتجاز والخوف من الأماكن الضيقة Claustrophobic بالأثر «المحرر» لعلاقة «الذكر» الصافية البريئة ؛ وتُمثِّل الشوفينية الذكرية الهستيرية في روايات ما بعد الحرب (عصا هارون Aaron's Rod ، الكنغر Kangaroo الأفعى ذات الريش The plumed serpent) رفضا حادا للحب الجنسي وتفضيلا لعقيدة السلطة واللا شخصية الذكرية الطابع. إن كره لورنس العميق للنساء هو رد فعل على القيمْ الليبرالية البرجوازية وعلى الأحابيل الحسية التي تنتهك الاستقلالية الفردية، ومع ذلك فإن إلتزامه بالوجود الحسي كمصدر وأساس لعملية التجدد الاجتماعي يظل ثابتا بصورة تؤكد على التناقض. في **عشيق الليدي تشاترلي** Lady chatterley's Lover يُعاد تأهيل صورة الأب نهائيا في شخص ميلورز Mellors ؛ مع أن ميلورز يجمع بين سلطة الذكر اللا شخصية ورقة «الأنثى»، بين خشونة الطبقة العاملة وإطلاع البرجوازية الصغيرة، محققا بذلك حلا أسطوريا للتعارضات التي اكتنفت عمل لورنس.

لقد كانت صيغة علاقة لورنس الاستثنائية بالأيديولوجية السائدة في المقام الأول توحيدا متناقضا للعناصر البروليتارية والعناصر البرجوازية الصغيرة ـ توحيدا موسوما بصراع حاد بين الخطابات الأيديولوجية المتبادلة التي أصبحت نظاما رمزيا يكون عقيدته الماورائية metaphysic . إن هذه الحقيقة تتجاوز كونها مجرد مسألة مثيرة في «سيرة» لورنس إلى ما هو أكثر من ذلك : فالتعارضات الأيديولوجية ـ بين السلطة والحب، الانتماء إلى الجموع والاستقلالية، الحسية والوعي، النظام والنزعة الفردية ـ التي يحيا لورنس بها و من خلالها هي تحديدات خاصة للأزمة الايديولوجية العميقة

الوعي الحسي القضيبي، يأخذ هوية **الأنثى** ؛ الأسد قد يدلُّ على القوة الفعالة وعلى الحسيّة أيضا ؛ الشمس هي أحيانا عقل ذكري السمات وأحيانا دفءُ أنثوي حسي، بينما قد يقترح القمر الانفعالية الأنثوية أو الوعي المجرد البارد للذكر.

ضمن التشكيل السائد بأكمله. وهكذا تتحدد علاقة لورنس بهذه الأزمة، وبصورة مضاعفة، بوساطة اغترابه وهجرانه لوطنه، وهو ما يضم النزعة الفردية الجزمية الطابع المستأصلة الجذور إلى الجوع الشديد إلى «كلية» مضيَّعة تاريخيا. تنتج أشكال عمل لورنس الروائي هذه الأزمة الأيديولوجية بطرق متعددة ومتنوعة. لربما تُستعاد حالات الكبت والاخضاع «ذات الأعراض المرضية» وكذلك الغيابات absences في رواية **أبناء وعشاق** الواقعية عبر أشكال رواية **قوس قزح** The Rainbow فوق ـ الواقعية ـ وهو نص «يفجر» الواقعية إلى أبعد مدى رغم أنه يحافظ على عضويتها «الكلية الطابع» في بنيتها التوليدية المتطورة. يَعرِضُ انهيار لورنس الأيديولوجي شبه التام، بعد الحرب، المتمفصل مع أزمة الدلالة الجمالية لديه، نفسه عبر عملية تمزيق جذرية للشكل الأدبي : إن روايات مثل **عصا هارون و الكنغر** غير قادرة إشاريا Signally على تطوير عمل سردي ممزق بين الحبكة المتشظية والسيرة الذاتية الروحية والنزعة التعليمية الحامية. في فترة كتابة هذين النصين وكذلك **قوس قزح** تجيء، اللحظة المتفردة لكتابة **نساء عاشقات**. إن انقسام العمل وتحوله إلى شكل تزامني Synchro-nic، بعيدا عن الايقاعات التعاقبية diachronic في **قوس قزح**، تنتج «أيديولوجية نص» موسومة بالركود والتحرر من الوهم ؛ ومع هذا فإن الرواية تفرض بالقوة، عبر شقها لشكلها العضوي وفي التقنية «التوليفية» التي تضمُّ عمليات التجاور الرمزي إلى بعضها بعضا، حالة الانقطاع «المتقدمة» عن الخط الواقعي الذي أصبح موضع تساؤل [منذ كتب هاردي] **جود الغامض**.

10 ـ استنتاج

لم يحتل القول بأن شق الشكل العضوي هو فعل متقدم موقعا مسلما به ضمن التقليد الجمالي الماركسي المُهيمن عليه بقوة من قبل عمل جورج لوكاش. لكن استعراض منتخبات من الانتاج الأدبي الانجليزي، بدءا بجورج إليوت وانتهاء بدي. إتش. لورنس، في ضوء العلاقات الداخلية التي تربط الأيديولوجية بالشكل الأدبي هو نوعٌ من إعادة تنشيط الجدل الدال والحاسم الذي دار في الثلاثينات بين لوكاش وبيرتولت بريشت.[76] إن رفض بريشت لنزعة لوكاش العضوية النوستالجية nostalgic وتفضيله التقليدي للكليات المغلقة المتماثلة Symmetrical قد نشأ نتيجة الولاء والاخلاص للأشكال المفتوحة المتعددة التي تحمل في ثناياها خاتَم التناقضات والتعارضات التي تبدو واضحة. في ثقافة القرن الماضي الأدبية الانجليزية يبدو

(76) : أنظر : «Brecht Against Lukacs», New Left Review 84, March / April, 1974

الأساس الأيديولوجي للشكل العضوي واضحا تماما وذلك مع ازدياد محاولات الليبرالية البرجوازية، التي تزداد فقرا [على الصعيد الأيديولوجي]، إلى دَمْجِ صيغ أيديولوجية فعالة وأكثر طموحا. عبر هذه المحاولات دخلت الأيديولوجية في صراعات قاتلة بحيث خانتها في النهاية الأشكال الجمالية [التي استخدمتها] في الحل الذي جاهدت لتحقيقه. لقد كان تدمير الأيديولوجيات ذات الطابع المشترك والأيديولوجيات العضوية في المجال السياسي مهمةً مركزية بالنسبة للحركات الثورية ؛ أما تدمير مثل هذه الأيديولوجيات في الحقل الجمالي فهو ضروري، لا من أجل تحقيق معرفة علمية بالماضي الأدبي، بل من أجل وضع الأسس التي يمكن أن نبني عليها علم الجمال المادي والممارسات الفنية المستقبلية.

V

الماركسية والقيمة الجمالية

لقد كان المؤلفون الذين ناقشتهم في الفصل السابق ممّن يصنفون اتفاقاً في مرتبة الكتاب «الكبار» . فإذا كانت القيمة الأدبية عنصراً أساسياً مشروعاً من عناصر النقد الماركسي أفلا يَحْسُنُ بهذا النقد أن يُكرِّس نفسه لإعادة تقييم الافتراضات التي يستقبلها بدلاً من أن يعمل على انتاجها فحسب ؟ إن هذا يعتمد، بصورة طبيعية، على التقييمات التي في محل تساؤل. ينبغي على النقد الماركسي، حقاً، أن يُسْهم على نحو حاسم في مناقشة «مشكلة القيمة» ؛ ولكن لا شيء يمكن كسبه من تلك النزعة الأدبية اليسارية المُسرفة التي تَطَّرِح التَثْمينات، التي تستقبلها، فقط لكونها نتاج النقد البرجوازي. إن مهمة النقد الماركسي هي أن يوفر شرحاً مادياً لأسس القيمة الأدبية وعناصرها ـ وهي مهمة أظن أن ريموند وليامز، في نقاشه للرواية الانجليزية، قد تركها دون أن ينجزها. لكن ينبغي أن لا يكون مدعاةً للارتباك أن النصوص الأدبية المنتخبة للفحص من قِبَلِ النقد الماركسي سوف تتشابك، بصورة يتعذر اجتنابها، مع تلك الأعمال التي كرستها المثالية الأدبية وعدتها «عظيمة» ؛ إن القضية الأساسية تتمثل هنا في تحدي عدم قدرة مثل هذه المثالية على تقديم اكثر من تقييمات ذاتانية Subjectivist لمعايير القيمة.

سوف يبدو من السخف بالنسبة للنقد الماركسي أن يُصْمت عن التمييز النوعي، لنقل، بين بوشكين وكوفنتري ياتمور Coventry Patmor ، رغم أن مثل هذا الاحتشام النظري شيء شائع ودارج في الجماليات الماركسية. إنه يظهر، في أبسط درجاته، على صورة قلق المساواة الذي يخص «النخبوية» في عدّها بعض الأعمال في الدرجة الثانية: فكم هو ارستقراطي أن نفضل بليك Blake على بيتيمان betjeman . إن هذا الاحتشام النظري يقدّم نفسه في شكله الأكثر تعقيداً بوصفه عِلْموية Scientificity صارمة مُعادية لمثالية الحكم «المعياري» . ليست مهمة الناقد أن يصنف الأعمال تبعاً لسلم تقييمي ولكن مهمته هي أن يتوصل إلى معرفة علمية لشروط إمكانية وجودها التاريخية. فسواء أُطري العمل، موضع البحث والتساؤل، أو استهجن وانتقد فلا علاقة لذلك بتلك النهاية ؛ لقد أُجْليَ التقييم من مملكة العلم الأدبي ليُرعى ويشجع، سِرّاً، بوصفه سعادة ومتعةً خاصتين.

إن هناك توازياً بين هذه الايديولوجية الخاصة بالعلم الأدبي وبين الثنائية سيئة

الصيت التي يعـززهـا رودولف هيلفيردنج Ruclolph Hilferding في مقدمته لكتابه الرأسمالية التمويلية Finance Capital :

«يقـال [دائماً] إن السياسة مذهب معياري تحدده، بصورة أساسية، أحكام القيمة؛ وبما أن مثل أحكام القيمة هذه لا تنتمي الى مجال العلم فإن درْس السياسة وبحثهـا يقعان خارج حدود المعالجة العلمية. . . وتبعاً لوجهة النظر الماركسية فإن مهمة السياسة العلمية هي اكتشاف تَعيُّنات إرادة الطبقات؛ حيث إن السياسة تكون علمية عندما تقوم بوصف الترابطات السببية. وكما في حالة النظرية، فإن السياسات الماركسية مُعفاةً من حكم القيمة ومحصنة ضده. . . ولذا فليس صحيحاً، رغم أن ذلك منتشر داخل الأسوار وخارجها، أن نطابق بين الماركسية والاشتراكية. . . إن تمييز صحة الماركسية (وهذا يتضمن تمييز ضرورة الاشتراكية) هو إطلاقاً مهمة من مهام أحكام القيمة إذا تجاوزنا ذكر ما يؤشر الى مسار التطبيق والسلوك. هناك شيء واحد يمكن أن نميز من خلاله الضرورة، ولكن هناك شيئاً آخر تماماً يمكن أن نضع أنفسنا، طبقاً لتوجيهاته، في خدمة تلك الضرورة».

إذا كان ممكناً أن يكون المرء ماركسياً دون أن يكون اشتراكياً فإنه ليبدو ممكناً، بصـورة مساوية، أن ندرس الأدب دون أن نقيمه. لقد أُعيد إنتاج مفهوم الثنائية الوضعية / المثالية، التي أكد عليها المؤتمر الثاني للاشتراكية الدولية، في حقل علم الجمال: إن العلاقة بين «القانون الاقتصادي» والصراع مع الطبقة السياسية متماثلة مع العـلاقة بين «الحقيقة» النصية و «القيمة» النصية. لكن النزعة المتشككة لدى الناقد « الذي يقف ضد النخبوية Anti - élitist » ليست تماماً من هذا النوع. إن احتجاجه الشعبي ضد التحالف العصبوي الأدبي موجه ضد تقديس الأدب كقيمة مادية؛ إن موقفـه ـ الجمعي pluralist ، الانسـاني، المساواتي egalitarian ـ هو انفتـاح على قيمة «الدراسات الثقافية» التي ينبغي على النصوص الأدبية المُكرَّسة، بصورة موروثة، أن تكشف عن مكانتها الثانوية وقيمتها العابرة. إنه قَلِقٌ بشأن سؤال القيمة ويرغب في إعادة مَوْضَعته. في المقابل فإن معتنق الوضْعية الأدبية Literary positivist يُلاحق استعـلامه enquiry المُحْكم في مثل هذه النصوص المكرسة لأن سؤال القيمة لا يشغله إلاّ لمجرد كونه انعكاساً غريزياً للايديولوجية البرجوازية التي ينبغي مُقارعتها. فبينما يعيد الناقد الأول إنتاج الايديولوجية البرجوازية في مساواتيته المجردة فإن الناقد الثاني يُعيد إنتاجها في نزوعه النظري theoreticism و«المتحرر من حكم القيمة».

إن هذين الموقفين ، رغم كونهما منتجين بصورة مضادة، ليسا بأكثر قيمةً وأهميةً من الجماليات البرجوازية التي يعارضانها، إذ ليس هناك من شك أن تنصيب «سؤال القيمة» في قلب المُساءَلة النقدية هو ايماءَة ايديولوجية عنيفة. إن الوحدة الايديولوجية بين المدرسة العتيقة في «تذوق الأدب» والمدرسة المناهضة للأكاديمية التي «تدعو إلى أن تكون الأشياء ذات صلة وثيقة بموضوعها relevance » ، لا تكشف عن نفسها بصورة أكثر وضوحاً مما هي عليه في الأفضلية التي تمنحها لمشكلات القيمة حيث ينبغي أن توجه الأنظار. ومهما كان المُعادِل الذي نضعه لسؤال القيمة، سواءً أكان «التذوق» أو الوعد الماورائي أو الوَلَع الخاص أو الاقتناع الخاص أو التعاطف الحَدْسي أو الولاء الأخلاقي، فإن الوظيفة الايديولوجية لِـ «سؤال القيمة» هي تذويب التحليل المادي للنصوص الأدبية وتحويله الى أخلاقية مجردة أو إلى لحظة وجودية من الاستهلاك الفردي. (ويمكن لنا أن نترك جانباً نشاط المُصلحين في هذا الحقل الخاص «بمشاركة القراء» المتوقعة في هذه الإشكالية). إن النقد يصبح حواراً متبادلاً مشجعاً بين موضوعين ثابتين بقوة: النص القَيِّم والقارىء القَيِّم. ولسنا بحاجة لأن نسأل كيف تحققت قيمة كل من هذين الموضوعين اللذين يتمتعان بالامتياز، أكثر من حاجتنا لأن نسأل أن قيمة السلعة قد ضُمنت. لقد ضُمنت عبر التبادل: بذلك التغريب الذي صنعه ذلك الشيء الخاص تاريخياً الذي يسمح لتجريد وحيد أن يصادف آخر، ويتعادل معه، في دائرة ذاتية مغلقة حيث تُلغى المادة وتمحى. إن النص القيِّم والقارىء القيِّم منعكسان وقابلان للانقلاب: ففي مثل هذه المشاركة المتبادلة فإن هذا النص يكتب قارئه وهذا القارىء يكتب نصه. إن القارىء القيِّم يتشكل قارئاً قيِّماً بوساطة النصوص التي يشكِّلها على تلك الشاكلة؛ إن القيمة الايديولوجية تُوجَّه ضد التراث والتقليد لتعود الى دخول الحاضر كإثبات ما ورائي أو نقد critique . إن اسم هذا الحشو tautology هو الأدب ـ ذلك الاختراع التاريخي الذي يُعَدُّ طغيانه

واستبداده الايديولوجيان أكثر مطواعية وليونة وأكثر انغراساً بالنسبة لنا من أي شكل آخر من أشكال الفن.

إن دور عرض الفن التشكيلي وقاعات العزف الموسيقى ودور الأوبرا هي أماكن وفضاءات ذات امتياز فاضح حيث تتباهى تلك الأماكن والفضاءات بكونها كذلك : إن الفرق بين الخبير والجاهل هنا متوتر ولا يمكن أن نُخْطِئَه. وليس هذا الأمر صحيحاً بالنسبة للأدب لسببين الأول هو أن شخصية الانتاج الأدبي في التشكيلات الاجتماعية المتقدمة تتجاوز دون انقطاع، هذا المجال المعزول والمنعزل: إن الأدب

متعدد وذو مراكز عديدة، وهو يشبع الانسجة الحقة لحياتنا الاجتماعية، وهو حاضر بصورة متخللة ومنتشرة، كتعزية ومعرفة وإقناع وافتتان. والثاني، هو ان تشكيلاً اجتماعياً متقدماً يحتاج تلك المعرفة بالقراءة والكتابة ينبغي أن يتمتع بالانتشار العريض، ولذا فإن غيابه النسبي الملحوظ هذه الأيام، وحتى في مثل هذه الشروط، أمر فضائحي يتعذر اجتنابه ويدل على فقدان الانسانية الكاملة. في مثل هذا الوضع يُقدِّم الأدب نفسه كتهديد وغرابة وتحدٍّ وإحتقارٍ موجه الى أولئك الذين، رغم كونهم قادرين على القراءة، فإنهم رغم ذلك لا «يقرأون». وفي التناقض الناشىء عن كوننا قادرين على حل شفرة العلامات وجاهلين في الوقت نفسه يمكن أن نكشف عن أسباب طغيان الأدب. إن القراءة من ضمن كل الأفعال هي الأكثر طبيعية والأكثر اقتصاراً على فئة بعينها، في الوقت نفسه، الأكثر تلقائية والأكثر تقديساً، الأكثر سهولة على الجمهور والشيء المكرس الذي نمحضه امتيازاً خاصاً. إن لا طبيعيته تعززها طبيعيته حيث لا يتحقق هذا الوضع بالنسبة لدور الأوبرا وقاعات العزف الموسيقى. فبينما لا تكون هذه الدور والقاعات في متناول اليد، من حيث المبدأ، فإن الأدب هو دائماً ذلك الشيء الذي يمكن الوصول اليه ـ وهي ظاهرة «مألوفة» ولكنها غريبة دائماً. إن الأدب، إذ يُوضع في مكان ما على أرضية اللغة المألوفة، لا يُغْوي إلّا ليرفض، ولا يُقبلُ إلّا ليُعرض. إن الأدب، دائماً، حاضر في مكان ما: وهذا يعني أننا لم نقرأ أو أننا لا نستطيع أن نقرأ رغم كوننا نعرف القراءة والكتابة. إن معرفة القراءة والكتابة تُفْسح لنا المجال للقراءة بحيث إننا نستطيع أن نتخذ اجراءاتنا التامة فيما يخص استبعادنا وإقصاءنا لما لا نريد : ويؤدي هذا إلى نشر معرفتنا السرية الممكنة دائماً والتي لم تُمْتلك إطلاقاً.

يمكن المجادلة، بالطبع، والقول بأن لامقروئية Unreadability الأدب تعادل تماماً جذريته ـ والقول بأن النص «القابل للقراءة» readable يخلق في القارىء ، بعد أن يجعل علاماته طبيعية، حيرة مُغوية يدمرها النص الحداثي mo-dernist الذي يعرض على الناس صيغ انتاج وعيه بمكر أو بنزاهة. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الحالة «الجذرية» نادراً ما اقترنت بنقد للعناصر الاجتماعية المحدِّدة التي تسمح بعدة آلاف من طرائق الاقتراب من مثل هذه الكتابة. ولذا فمن المتوقع من مثل هذه المادية الايمائية gestural الصافية الخجلة الملامح أنْ ينطلق رد فعلها الغاضب ـ رد فعل هؤلاء الذين يواصلون طرح اسئلتهم حول النخبوية الداخلية التي يمتلكها الأدب وجمالياته وحول ضرورة وضع تحديدات لثقافة بروليتاريا جديدة neo-proletkult.وإنه لأمر لا يقبل الجدل أننا لا نستطيع أن نختار عملاً نظرياً واحداً

في الجماليات المادية يصمد أمام كتابات تروتسكي حول المشكلات العملية للثقافة الثورية تلك الكتابات التي تتراوح بين الحديث عن الحاجة إلى استئصال الشتائم والفظاظة من اللغة الروسية والحديث عن دور السينما في توفير خيالات للجماهير منتجة أكثر من الفودكا والكنيسة. يرسم عمل تروتسكي، المتسم بواقعية شرسة فيما يخص التخريب الثقافي للجماهير السوفيتية، استراتيجيات طموحة (التعاون فيما بين جنود الجيش الأحمر المتعلمين القراءة والكتابة والمسرحين من الجيش وبين العاملين في المكتبات ومراسلي الصحف في رفع المستويات الثقافية في المناطق الريفية)، رغم أنها لا تعطي تفصيلاً ثقافياً ضعيفاً واحداً قابلاً للتدقيق والتفحص (لماذا تحتجب صحيفة ثورة بعينها عن الصدور بصورة مفاجئة وخرقاء ؟). علاوةً على ذلك فإن شعبية الثقافة البروليتارية الجديدة ليست معادية فقط لجماليات تروتسكي بل إنها ـ ولكي نختار مثالاً واحداً فقط ـ تهدف دون أن تقصد، إلى تحقير الفتيات العاملات في مطاحن لانكشير في بداية العصر الفكتوري اللواتي خصصن ساعة قبل العمل لكي يقرأن شكسبير معاً. وسوف يكون ناقداً مادياً غريباً وفضولياً ذلك الذي يرغب أن يخبر هؤلاء النساء، في استعادة retrospect تاريخية حكيمة، أنهن كن يُضيعن وقتهن في عمل رجعي مبتذل. ينبغي، حقاً، أن نعيد مَوْضعة الأدب ضمن حقل الانتاج الثقافي العام ؛ ولكن كل صيغة من صيغ هذا الانتاج تتطلب علم رموز Semiology خاصاً بها وليس قابلاً للدمج مع خطاب « ثقافي » كوني ما.

إن الشعبوية populism والنزعة النظرية theoreticism ، في علم الجمال كما هي في السياسة، هما تشويهان مألوفان في الماركسية ـ اللينينية، وسؤال القيمة الأدبية هو النقطة الحاسمة في هذه المناظرة. ورغم ذلك، فإذا كان بالامكان حقاً أن يوجد « علم للقيمة » فينبغي أن يختلف عن هذه الأشكال المألوفة للتاريخانية historicism التي تَعُدُّ العمل « تعبيراً » عن « رؤيةٍ للعالم » تُعبِّر بدورها عن « موقع طبقي متميز » يحتله الفرد أو المؤلف « الذي يتجاوز الفرد Transindividual » في نقطة تاريخية محددة. إن مثل هذا الفهم يذوِّب، فحسب، مادِّية النص ويحوِّلها إلى مجرد شفافية لِـ « الوعي » التاريخي أو « الممارسة ». وبالمقابل، فإذا كانت الأشكال المتنوعة للشكلية formalism قد أصرّت على أن القيمة (في المواضع التي أقرّوا فيها بوجود هذه القيمة) هي نتاج لعبة دلالية معينة فقد عملوا على عزل هذه العملية عن نسيجها المادي بالطريقة التي حاولت التاريخانية، رغم الشكل المثالي لهذه المحاولة، أن تَضَعها بها. ينبغي للمقاربة المادية لمشكلة القيمة، إذن ، أن تظهر كرفض مزدوج لِ : النماذج المعبِّرة في التاريخانية، وللعمليات المختزلة في الشكليّة.

علاوةً على ذلك، ينبغي على هذا المنهج، لكي يُعارِضَ اتجاهات معينة ضمن النقد البرجوازي وحتى ضمن النقد المادي، أن يعيد تمثيل الايماءة المؤسسة في الاقتصاد السياسي الماركسي ويُعيد الاعتبار لسؤال القيمة في حقل الانتاج الأدبي. والمرء هنا بحاجة إلى القول بأن هذا لا يعني تجاهل مجالات توزيع النصوص واستهلاكها من أجل تصنيم القيمة بوصفها خصيصة جوهرية للانتاج لم تلوث بتصعيدها عبر الممارسات الايديولوجية للاستقبال الأدبي، إذ ليس هناك من قيمة « جوهرية [متأصلة] » ـ ليس هناك قيمة ليست متعدّية [انتقالية] transitive. القيمة الأدبية ظاهرة أُنتجت ضمن عملية التنسيب والملاءمة الايديولوجيتين للنص، هي ذلك « النتاج المُستهلك » للعمل الذي هو فعل القراءة. إنها دائماً قيمة علائقية : « قيمة تبادل ». إن تاريخ القيمة فرعٌ ثانوي من فروع تاريخ ممارسات الاستقبال الأدبي الايديولوجي ـ الممارسات التي هي مجرد « استهلاك » لِنتاجٍ منتهٍ ومكتمل، ولكنها يجب أن تُدْرسَ [أي تلك الممارسات] كإعادة انتاج محددة للنص.

إننا نقرأ (« نستهلك ») ماتقرؤه الايديولوجية (تنتجه) لنا) أن نقرأ يعني أن نستهلك مادة محددة للنص في انتاج ايديولوجي محدد لها. ولذا فإن النص الأدبي دائما هو نصٌ ينوبُ عن الايديولوجية، نصٌ مُنْتَخَب يُعتقدُ أنه قابلٌ للقراءة، وقد فُكّت مغالقه بوساطة أعرافٍ خاصة بالاستقبال النقدي المُتحكّم بها ايديولوجيا والتي يُسْهِمُ فيها النص نفسه. وهذه الأعراف والتقاليد conventions مُطوّقة بإحكام في الجهاز المادي لِ « الثقافة » والتعليم وتمثل وضعية خاصة بالخطابات الايديولوجية « العامة » ومنها تلك اللحظة الخاصة المحددة من هذه الخطابات أي [الخطاب] الجمالي الأدبي. فإذا كان النص نفسه هو النتاج المحدد [فوقيا] للوضعية البنيوية. وكذلك كانت ممارسة القراءة ؛ فإن مشكلات المعنى النصي والقيمة سوف يواجه كلُّ منهما الآخر، وبدقة، في سلسلة الأوضاع التاريخية التي تصل بين هاتين اللحظتين. إن القراءة هي العملية التي تعمل وَفْقاً لها مواد النص، التي توجهها ايديولوجية تاريخية بعينها، لكي تشكلها وتصوغها في نِتاجٍ مقروء، كشيء ايديولوجي، كنص ينوب عن الايديولوجية. وبما أن النص نفسه هو إنتاج للايديولوجية يعمل طورا ضد القراءة وطورا معها، فإن القراءة أيضا، كإنتاج إيديولوجي لانتاج الأيديولوجية تعمل طورا «مع» وطورا «ضد» حدود النص في حركة مزدوجة تحددها علاقتها بالانتاج النصي للايديولوجية («الايديولوجية النصية») وكذلك علاقتها بالايديولوجية الخارج ـ نصية extra-textual المنتجة بالتالي.

وهكذا لا تعني إعادةُ اعتبار مسألة الانتاج النصي الخضوعَ والاستسلامَ لنظرية متأصلة Immanentist للقيمة. إن النص، كنتاج متعين ومحدد، يدفع صيغ انتاجيته الخاصة باتجاه المتلقي، وبهذا المعنى يمكن القول بأنه ينتج استهلاكه الخاص ـ لا بمعنى أنه يُملي معنى وفهما واحدا على القارىء بل بمعنى أنه يولّد حقلا من القراءات الممكنة، حقلا يكون محدودا ومتناهيا ضمن الوضع الذي يربط النسيج الايديولوجي للقارىء والنسيج الايديولوجي للنص. يمكن الادعاء بأن النص ينتج قارئه الخاص حتى ولو كان هذا القارىء سيقرؤه بصورة خاطئة misread. لكن صيغ انتاجية النص المعـروضـة مبنية ومـرسومة، بشكل طبيعي، من قبل الفعل الايديولوجي للقراءَة؛ وليس هناك من سبيل يُفْضي إلى خارج هذه الدائرة التأويلية hermeneutical على مستوى الاستقبال التجريبي. إن الأهمية النظرية للانتاج فيما يتعلق بسؤال القيمة لا تكمن في هذا المستوى حيث ينتج النص والقراءَة بعضهما، بصورة متبادلة، وفي حالة من التشارك الايديولوجي، ولكنها تكمن في مستوى الانتاج الذاتي التاريخي للنص وعلاقته بالمحيط الايديولوجي. ولأن هذه العملية يمكن تحليلها علميا (لا حبسها في سجن أسطوري للأصول الضائعة) فإن معرفة النص ممكنة ـ وهي معرفة، كما يمكن لي أن أجادل، تحتضن سؤال القيمة كواحدٍ من مظاهرها [الأساسية]. وبمـواجهـة المشكلة بهذه الـطريقة يمكن لنا أن نتجنب ذلك الشكل من أشكال التجريبية حيث يعمل النص على إعادة معناه، بصورة مصطنعة، في قراءَة القارىء، وكذلك تلك الصيغ الارادوية voluntarism التي يوجه فيها القارىء المعنى الذي يريده من النص بصورة اعتباطية.

ليست العلاقات بين النص والايديولوجية آلية أو مجّانية، ويصدق القول أيضاً فيما يخص العلاقات بين النص ومعرفته. إذا كان النص لا يفرض معناه الجوهري على القارىء، بصورة فورية، وهو ليس تلميحاً ايمائياً مجرداً، فهو ليس طقماً من التدوينات والرموز الفارغة التي يجب ملؤها. لا يمكن، حقاً، اختزال النص إلى دلالة متميزة وحيدة يمكن حَدْسها عَبْر التاريخ؛ وبصورة مساوية لا يمكن تذويبه في مجال ممتد عشوائي من التعددية في المعنى. إن تحديدات هذه التعددية pluralism هي ما ينبغي حصره [في هذا السياق]: هذا القطع découpage في المعنى أكثر منه ذلك المعنى المتشكـل بوساطة طقم محدد من الأبعاد والانقطاعات والمُضاعفات التي يمكن أن نستدل على مصدرها في عملية الانتاج الذاتي المحكومة أيديولوجيا. إن كلتا الحالتين الإعلائية والتعددية تنتهي إلى الباطنية mysticism: في لغز جوهر المعنى المُخفى،

أو في الغَرابة العميقة للشيء الظاهراتي الصافي . فليس أي شيء سوى الوجه الآخر لشيء غيره وذلك في إشكالية مشتركة لِـ الجوهر / الظاهرة تُمَثِّلُ اقتران المثالي والتجريبي. إن الشك النقدي الذي يرتعش بحسية في لعبة العلامات التي لا أساس لها هو ابن لأب ميتافيزيقي يرقص جذلاً في طقس المعنى النهائي.

إذن ، إذا كان «علم القيمة الأدبية» عنصراً من عناصر علم الايديولوجيات فهل ينبغي التخلي عن القيمة وهجرها إلى نوع من النسبية الايديولوجية المجردة، الى نوع من «أنانة Solipsism المواطن» التي ينبغي فيها إطّراح أي «أهلية موضوعية» أو «تقدير زائف» كشيء ذاتي ومثالي ؟ وفي هذه المرحلة بالذات من مراحل النقاش ينبغي أن نُعيد طرح سؤال الانتاج النصي في علاقته مع مشكلة القيمة. فإذا كان ممكناً وجود علم لأيديولوجيات القيمة فلربما يكون ممكناً وجود علم للشروط الايديولوجية لإنتاج القيمة. ومثل هذا العلم لن يُعيد إدراج القيمة «ضمن» النتاج بل إنه بالأحرى، سيعيد إدراج شروط الانتاج النّصي ضمن «علاقة تبادل» القيمة. وعلى المرء فيما يخص سؤال القيمة الجمالية، أن يقرّ مع بريخت أن :

«أي شيء أصبح بالياً، أو مبتذلاً، أو مألوفا تماماً بحيث لم يَعُدْ يُحرِّض على التفكير لن يَعودَ محبوباً أبداً من قبل الناس . («إن المرء لا يخرج بشيء منه ») . وإذا احتاجه المرء المتخصص بعلم الجمال فسوف يكون بإمكانه أن يجده هنا»[1]

عنـدما تفقد نصوص شكسبير قدرتها على تحريضنا للتفكير، وعندما لا نعود نخرج بشيء منها فانها تفقد قيمتها. ولكن لماذا «تحرضنا هذه النصوص على التفكير» ، ولماذا «نخرج بشيء منها» (إذا كان الأمر يتعلق بحاضرنا) ؟ وهو سؤال يجب ان نرده في الحـال إلى النسيج الايديولـوجي لقـراءتنـا والنسيج الايديولـوجي لإنتـاج هذه النصوص. ان جوهر الأمر متعلق بتمفصل هذه اللحظات الاستثنائية التي يسكن فيها سؤال القيمة.

لقـد حاول ليون تروتسكي، في حديث له أمـام جمهـور نقـدي من الرفاق البلشفيين عام 1924 ، أن يحرر مفهـوم الجـمالي من قبضـة الاختـزالية التـاريخية : historical reductionism

«في أعمال الفن يتجاهل (راسكولنيكوف) ما يجعل الأعمال أعمالاً فنية. وقد كان هذا واضحاً بصورة مشرقة في تقييمه للكوميديا الإلهية لدانتي التي تعد، في رأيه، ذات قيمة كبيرة، فقط، لأنها تمكننا من فهم سيكولوجية طبقة بعينها في زمن بعينه.

(1) : « Brecht Against Lukács », New Left Review 84, March / April, 1974.

ووضع الأمر على هذه الشاكلة يعني، ببساطة، طَرْدَ الكوميديا الإلهية من مملكة الفن. فإذا قلت إن أهمية الكوميديا الإلهية تكمن في حقيقة كونها تمنحني فهماً لحالة القول والفكر في طبقات بعينها ومرحلة تاريخية بعينها فهذا يعني أنني أحوّل هذا العمل إلى مجرد وثيقة تاريخية لأن الكوميديا الإلهية، كعمل فني، يجب أن تُخاطب، بطريقة ما، أحاسيسي ومشاعري... لكن لا أحد، بالطبع، يمنع القارىء من تلبس دور الباحث ومقاربة الكوميديا الإلهية بوصفها وثيقة تاريخية. من الواضح، رغم ذلك، أن هاتين المقاربتين تعالجان مستويين مختلفين، وهما رغم ترابطهما، لا يتقاطعان ولا يشتبكان. كيف يكون ممكناً. إذن، أن نتصور أنه لا ينبغي أن يكون هناك علاقة تاريخية بيننا وبين كتاب إيطالي من العصور الوسطى بل علاقة جمالية مباشرة؟ يمكن شرح هذه الحقيقة بأنه في مجتمع الطبقات، رغم عمليات التغير المستمرة، توجد مظاهر عامة معينة.» (2)

لكن المظهر المفرد المستقل الذي يشرع تروتسكي في تمييزه ليس، في الحقيقة، مألوفاً فقط في المجتمعات الطبقية: وهو الموت. إنه يواصل قائلاً: «إن الموت، بالطبع، يُخْتَبَرُ بصور مختلفة في الأوساط milieux الاجتماعية المختلفة؛ ومع ذلك فإن ما قاله عنه شكسبير وبيرون وغوته وما قالته عنه [أيضاً] مزامير داوود (وهنا يستغرب الرفيق ليبدنسكي libedinsky) يمكن أن يحركنا حتى الآن. إن المُقاربة التاريخية لدانتي يمكن أن تؤثر في موقفنا الجمالي منه، ولكن «المرء لا يستطيع أن يستبدل واحداً بالآخر... إذ يجب مقاربة الفن كفن والأدب كأدب، بوصفهما حقلين خاصين تماماً من حقول المحاولات الانسانية. بالطبع هناك معيارٌ طبقي للفن لكن ينبغي ان ينكسر هذا المعيار فنياً، أي أن يكون منسجماً مع الخصائص المتميزة تماماً لذلك الحقل من حقول الخَلْق والإبداع الذي نطبق عليه معيارنا» (3). لقد انتج ماياكوفسكي عمله المميز الحَوارِيّون الثلاثون في مرحلته المُلْتبسة سياسياً وعمله الجاف 150 مليونا في الفترة التي تَبَنّى فيها فكره البروليتاري.

وقد تبدى قتال تروتسكي من أجل الحفاظ على الاستقلالية النسبية [للشيء] الجمالي من الدوغمائية المجردة للثقافة البروليتارية في أكثر مظاهره حدّة في الأدب والثورة. ففي كتابه هذا يصر أن الفن ينبغي أن يُحْكم عليه، بالدرجة الأولى،

(2): Class and Art : problems of Culture under the Dictatorship of proletariat (London, 1974), PP. 7-8.

(3): Ibid., P.17

حسب قوانينه الخاصة المستقلة ـ ان ذلك الخلق الفني هو «انحراف، تغيير وتحويل للواقع، وفقا للقوانين الخاصة بالأدب» [٤] . إن التاريخي والجمالي ليسا نظامين متزامنين، وجهين لظاهرة واحدة؛ إذ لا يقدم التاريخ نفسه كتشكيل مُوحّد يمكن أن نأخذ منه مقطعاً عَرْضياً «واضحاً» يمثل مستوياته الأخرى المتناغمة والمتساوية زمنياً Co - temporal ، وعندما يمكن لهذا المقطع العرضي أن يُجرى بفعل التمزق الثوري، فإن طبقات التاريخ سوف تكشف عن انفصالها الزمني ـ كتواريخ مختلفة :

« عندما تنكسر يد المرء أو رجله فإن العظام والأوتار والعضلات والأعصاب والجلد لا تنكسر أو تتمزق بشكل متناغم ومتساوٍ ولا تلتئم فيها بعد، بصورة متزامنة. ولذا، ففي الانفجار الثوري في حياة المجتمع ليس هناك تواقت أو تماثل في العملية سواءً في ايديولوجية المجتمع أو في بنيته الاقتصادية. إن المقدمات الايديولوجية اللازمة للثورة قد تشكلت قبل الثورة، وسوف تظهر الاستنتاجات الايديولوجية الأكثر أهمية فيها يتعلق بالثورة في مرحلة متأخرة. وسوف يكون نوعاً من الثرثرة الفارغة أن نستنتج، بوساطة المُقايسة وإجراء المقارنات، هُوية المُستقبلية Futurism والشيوعية، ونصل إلى استنتاج يقول إن المُستقبلية هي فن البروليتاريا » [٥] .

ولكن إذا كان تروتسكي واعياً بصورة حادة لعدم تماثل التاريخي والجمالي، فإنه يفتقر الى الأدوات النظرية لكي يتمكن من تعريف هذا اللاتماثل بدقة. يؤكد كتاب الأدب والثورة على الاستقلال النسبي للفن ولكنه يكافح بألم من أجل تحقيق المقولات التي قد تتحقق لها عناصرها النظرية. إن نقده الموضعي الفاتن يقبض على وحدة الجمالي والايديولوجي بحَدْس بديع ـ كما يفعل عندما يناقش قصيدة ماياكوفسكي، على سبيل المثال، ويقول إن صورها المعزولة والمتعارضة تعكس تناقضات لا تنبثق من موادها التاريخية بل من تعارضاتها الايديولوجية. ولكن في غياب نظرية للتمفصلات التي تربط التاريخي بالايديولوجي، بالجمالي، فإننا محكومون، في أغلب الأحيان، باستجابة انطباعية ذكية وغير مضللة. والشكل الرئيسي الذي تفرضه الانطباعية im-pressionism هو ذلك الشكل الذي يعيّنه ثيودور أدورنو في passagenarbeit لوالتر بنيامين walter Benjamin ، والذي يمكن أن ندعوه بـ «المُتاخَمة [أو المجاورة] Adja-centism » إن المُتاخَمة ـ تلك المنهجية النقدية التي ترفع تفصيلاً معزولاً مُهْمَلاً من «القاعدة» وتضعه في علاقة استعارية مع الحقيقة الأدبية ـ هي خصيصة بارزة من

(٤) : Literature and Revolution (Ann Arbor, 1971), P.175

(٥) : Ibid., p.159.

خصائص نص تروتسكي. لقد أحْضَر (كليف) Kliuev تقنيته الشعرية الجديدة من المدينة كما يمكن لفلاح من منطقة مجاورة أن يحضر معه حاكياً Phonograph ؛ وهو يستخدم التقنية الشعرية، مثل استخدامه لجغرافية الهند فقط من أجل تزيين الهيكل الفلاّحي لشعره. إنه متعدد الألوان، معبر وزاهٍ أحياناً، جذّاب وطريف، رخيص الثمن ومُبَهْرج ـ وكل هذا يستند إلى قاعدة فلاحية صُلبة» [6] أو كما يعلق على يسينين الشاعر الصوري imagist «إن أشعاره مُثْقلةٌ بصورة شعرية. . . معزولة وثابتة -im mobile » . في القاع لا يرقد فرد بل علم جمال فلاّحي. إن شعر أشكال الحياة المكررة لا يمتلك، في القاع، سوى قليل من الحركة و [لذلك] يبحث عن سبيل للحركة في الصور الشعرية المكثفة» [7]. لقد انجرفت صيغة الانتاج والايديولوجية والتقنية الجمالية معاً، بصورة بارعة، في ايقاع تركيب قاسٍ لا يلين. وتميز مُتاخمةً موازية (وهي هذه المرة سياسية أكثر من كونها اجتماعية) بيانات تروتسكي الجمالية الأكثر عمومية : «ينبغي للفن، لكي يكون قادراً على أن يُحوِّل وأن يعكس كذلك، أن تكون هناك مسافة كبيرة بين الفنان والحياة مثل تلك المسافة الموجودة بين الثوري والواقعية السياسية » [8] . إن الاستقلالية الخاصة بالفن يُؤكدُ عليها في اللحظة التي يُعرَضُ فيها الفن بوصفه تشبيهاً Simile للممارسة السياسية. من الأفضل أن ننظر عن قرب إلى مُجادلة تروتسكي حول الكوميديا الإلهية لأنها تتضمن في عالمها المُصغَّر العديد من عناصر هذه القضية المشحونة في النقد الماركسي. يُميِّز تروتسكي، أولاً، المُقاربة «الجمالية» عن المقاربة «التاريخية» لنص دانتي بادعاء مؤثر ساذج : «ينبغي للكوميديا الإلهية ، كعمل فني، أن تخاطب، بطريقة ما، أحاسيسي ومشاعري. وقد يؤثر عمل دانتي عليّ مسبباً لي الكآبة ومعززاً التشاؤم والقُنوط في نفسي، وعلى النقيض من ذلك قد يُحرِّضني وينفخ فيّ الروح ويشجعني. . . وهذه هي العلاقة الأساسية والمبدئية بين القارىء والعمل الفني » [9] . إن التمييز الحاسم بين الجماليّ والعلمي (« في حقل الشعر نحن نعالج عملية الإحساس بالعالم في صور ولا نعالج معرفتها معرفةً علمية ») [10] يُختزل إلى توافه الذاتانية Subjechvism البرجوازية. بالتأكيد على أن الجماليّ والتاريخي» رغم كونهما متعالقين ومرتبطين، لا يتشابكان» فإن تأثير الفن السابق

(6) : Ibid., p.63.

(7) : Ibid., pp. 67-68

(8) : Ibid., p.139.

ومرة أخرى « إن امتلاك حس القياس في الفن مثله مثل امتلاك الحس الواقعي في السياسة ».

(9) : Class and Art, p.8.

علينا والموغل في التاريخ يمكن تفسيره بتعبيرات التسامي والإعلاء التاريخيين و «العبقرية» الفردية :

«إن الأعمال الفنية التي أُنجزت في المدينة الإيطالية في العصور الوُسطى تستطيع أن تؤثر بنا أيضاً. فما الذي تتطلبه لكي تفعل ذلك؟ شيء بسيط جداً: إنها تتطلب أن يُعبِّر عن تلك المشاعر والإحساسات تعبيراً قوياً وعريضاً وحاداً لكي ترتفع فوق قيود حياة هذه الأيام وتحديداتها. لقد كان دانتي، بالطبع، نتاج وسط اجتماعي معيّن، ولكنه كان عبقرياً. لقد رفع تجربة حقبته الى علوٍّ فني هائل. وإذا كنّا نُقاربُ الكوميديا الإلهية بوصفها مصدراً للإدراك الفني بينما نُقاربُ هذه الأيام الأعمال الأخرى المنتسبة إلى أدب العصور الوسطى بوصفها موادّ للدراسة فحسب فإننا نفعل ذلك، لا لأن دانتي كان برجوازيا صغيراً من فلورنسة القرن الثالث عشر، بل لأسباب تتجاوز ذلك الظرف إلى حد كبير»[11].

إن الجزء الأخير من العبارة يتراجع، جزئياً، عما كان عرضه جزؤها الأول: إن الإعلاء transcendence التاريخي يعالج أولاً بوصفه كَوْنَنَةً universalizing مركزة للتجربة التاريخية الخاصة، ثم يعالج بوصفه مستقلّاً تماماً عن مثل هذه التجربة. إن الجمالي والتاريخي يُفصلان، في المقام الأول، عن بعضهما بوساطة الذاتانية ثم يتوحدان بايجاز، وفي النهاية يُفصلان عن بعضهما بعضاً ويُمزقان. وهكذا ودون أن يكون تروتسكي واثقاً من مفهومه لـ «العالمي [الكوني] التاريخي» تمضي المجادلة منتقلة إلى كونية الموت بيولوجياً.

كان هناك القليل في حوليات الجماليات الماركسية لكي ينقذ تروتسكي من معضلته. لقد «حل» كل من فرانز مِهْرنج F. Mehring وجورجي بليخانوف مشكلة القيمة الجمالية بذلك الدمج المتنافر بين الكانتية والمادية الذي ميّز تنظير مؤتمر اتحاد المنظمات الشيوعية الثاني. وإذا كانت المادية الوضعية positivistic قد طردت القيمة من التاريخ فإن المفاهيم الحرّة الكانتية الجديدة المتأمِّلة Contemplative ترقُدُ منتظرة أن تُهرِّبَها من الأبواب الخلفية. إن مجال المنفعة يُفسِّر التطور التاريخي للفن؛ كما يشرح الاستمتاع غير المبالي بالجمال قوته الجمالية. ولا يتعلم تروتسكي الكثير بهذا الخصوص من لينين. لقد كان ارتباط لينين بعلم الجمال، رغم أن ذلك لا يمكن مقارنته، بأي شكل من الأشكال، بارتباط تروتسكي، عميقاً وفعّالا: لقد تكفلت اهتماماته الفقه - لغوية philological وحدها بتوجيه انتباهه إلى البنيات الشكلية أكثر من توجيهه إلى

(11): Class and Art, p.8.

المُحتوى الذي يمكن تجريده.abstractable ونصه المحتفل به في علم الجمال ـ مقالاته عن تولستوي ـ واعٍ ، إلى درجةٍ كافية، بالتمفصلات المعقدة للجمالي والايديولوجي. وبسبب هذا كله تسير نزوعات لينين واختياراته الجمالية بصورة موازية ومميّزة مع أولوياته النظرية. قد يقول المرء عن لينين (لكي يرسم مُوازياً متنافراً)، كما قد يقول عن صمويل جونسون، إن مشكلة العلاقة بين الجمالي والايديولوجي لم تبرز بالنسبة له شخصياً لأنه كان ببساطة، وفي أغلب الأحوال، غير قادر على الاستمتاع بالفن الذي يجده نظرياً غير متعاطف اجتماعيا. وعلى المرء أن يراجع مجموعة من مؤلفيه المفضلين ـ تشير نيشفسكي، غوركي، رولان Rolland ، باربوس Barbusse ، سنكلير، ويلز، شو ـ لكي يقرّ بعدم إدراكه وفهمه الذي اعترف به هو شخصياً، لأدب أقل وعياً على الصعيد الاجتماعي. [لكن] ينبغي أن نعالج هذه النقطة بحرص : إن الرجل الذي أُعْجِب بتورجنيف وتشيخوف ودافع عن ميراث الثقافة التقليدية ضد بوغدانوف والمستقبليين واستهلّ طبع أعمال تولستوي المؤلفة من تسعين مجلّداً وأشرف عليها وشجّع على نشر طبعات رخيصة من الأعمال الكلاسيكية وتوزيعها على الجماهير، كان نقيضاً للشخص المحافظ على التقاليد. ومع ذلك عندما دُعِيَ لينين ليحلل الخصوصية الجمالية لروايات تولستوي، كان جاهزاً، كما كان تروتسكي فيما يتعلق بدانتي، لأن يتراجع ويتقهقر باتجاه فئة تحليلية رومانسية تُبجِّلَ «العظمة» الفردية.

هناك توازٍ بين الارتباك الذي يولّده سؤال القيمة الجمالية في التقليد الماركسي والارتباك الذي تولّده مشكلة المبادىء الأخلاقية في هذا التقليد. ومن الصعب، حقاً، مقاومة إغراء وضع المصطلح الأخير بين علامات اقتباس لأن من الصعب بعد الآن استعمال هذا المصطلح دون أن تشوبه المعاني المتضمنة لعلم الأخلاق وتختلط به. إن علم الأخلاق يتحاشى التحليل العلمي لهدفه بسبب الإغراء اللاعقلاني الذي يصدر عن القيم الأخلاقية «العالمية الشاملة» أو الذاتية غير الموضوعية ؛ وبالمثل يطّرح علم الجمال التساؤل العقلاني مُفضِّلاً خطاباً «كونياً» من صُنْع الانسان أو تذوقاً ذاتياً لنكهة هذا الخطاب. وكون هذا « السلوك الأخلاقي » المعبّر عنه هنا لا يمتلك أي عنصر مشترك مع المادية التاريخية ليس هو الشيء المهم الوحيد؛ بل إنه لا يملك أي عنصر مشترك مع العديد من التصورات التقليدية لمفهوم الأخلاق [12] . إن النظام

(12) : أنا مدين في هذه المناقشة المختصرة للمفاهيم الاخلاقية « التقليدية » المقال دينيس تيرنر Denys Turner « Morality is Marxism » (New Black friars, February and March, 1973).

الأخلاقي لدى أفلاطون وأرسطو يبدأ بتفحص النظام الاجتماعي الذي يستطيع أن يولِّد معايير للفعل؛ والسؤال «الأخلاقي» الخاص بكيف يفعل المرء يستحيل فصله عن التساؤل الخاص بشخصية المدينة polis التي ينتمي إليها هذا المرء أو ينبغي أن ينتمي إليها. ولا يمكن إتباع التساؤل، عند أفلاطون، بمجرد تفحص أل doxa (الرأي، الايديولوجية) ، لأن ذلك سوف يتخلّى، ببساطة، عن بنية استيهامات المجتمع التي يمكن تمييزها وتفريقها تماماً عن المعرفة. إن مفهوم الأخلاقية يتعارض مع الموقف الصوفي الذي كانت المعرفتان الاجتماعية والأخلاقية، بالنسبة له، مستقلتين عن بعضهما بصورة متبادلة : إن المعرفة الأخلاقية تعدّ الفرد وتجهزه ليصير عضواً في أية مدينة ولا تُعِدُّه للمدينة الحقيقية أو الفاضلة. وهذه هي المفاهيم الأخلاقية الإرشادية prescriptitivist ، أي الخطاب الشكلي الذي لا تقيده أية مضامين خاصة محددة والذي أنجزه التساؤل الاجتماعي، التي وجدت صدى أخيراً في الايديولوجية الأخلاقية التي اعتنقها كانط. إن «الواجب» الأخلاقي يُفْصَل عن هذه الاهتمامات التاريخية ويحتاج إلى تحليل علمي يعمل على تحديده: ينبغي على المرء أن يسلك سلوكاً أخلاقياً بصورة مستقلة عن الحاجات والاهتمامات الموضوعية لأن من الأخلاق أن نفعل [13]

إن ماركس، عندما حَوَّل مفهومه الايديولوجي الأوّلي للاغتراب إلى فئة علمية Scientific Category مُحِلاً مكان المفهوم الجوهري لِـ Gattungswesen نظرية لآليات الطلاق الموضوعي بين البروليتاريا والصيغة الرأسمالية للانتاج، لم يكفّ عن الحديث «من وجهة نظر أخلاقية» . والمفهوم البرجوازي للأخلاق وحده هو ما يمكن أن يتوصل إلى مثل هذا الاستنتاج. وبالأحرى فإن ماركس قد أعاد فكرة «السلوك الأخلاقي» إلى أساسها الملائم في التساؤل العلمي حول الحقائق التاريخية. إن أخلاقية رأس المال لا تكمن في الصفحات القليلة المشبعة بالسخط المشبوب الموجّه ضد وحشية الرأسمالية؛ بل تكمن (من بين أشياء أخرى) في الصراحة الكامنة للآليات mechanisms التي وَفْقها يُسْتخلص فائض القيمة من قوة العمل. وبالطبع فإن ماركس لا يقصد أن يقدم مثل هذا التحليل لكي يثير «احتجاج» القارىء «الأخلاقي» وكأن الاستغلال يعني «الكرامة الانسانية المتبرأ منها» أو صيغة مثل هذه.

(13) : يشير لوسيو كوليتي Lucio Colletti كيف أن روسو يرفض التمييز بين « الانسان الفاضل » و« المواطن الصالح » لكي يقوم بتعيين السمة الأخلاقية والسياسة.
(From Rousseau to Lenin, London, 1972, pp. 144 – 145)

وهذا واضحٌ تماماً من كوننا قادرين على فهم نظرية فائض القيمة والمصادقة عليها دون الاعتقاد بأن ذلك يستلزم وجود [بعدٍ] « لا ـ أخلاقي » . هل الماركسية، إذن، فلسفة وضعية Positivism فحسب، و « [البعد] الأخلاقي » هو مسألة تخص، فحسب، الموقف الشخصي الذي يتبناه المرء بوصفه نتائج بحثه العلمي المحايدة ؟ بالطبع لا ، لأن الـدلالـة الأخلاقية لنظرية الاستغلال يمكن اكتشافها فقط بإعادة إدراج هذا المفهوم ضمن نسيج النظرية الثورية الماركسية بكليتها. إن المفهوم الأساسي للمادية التاريخية هو التناقض الموجود بين قوى الانتاج المادي وعلاقاته الاجتماعية ؛ ونظرية فائض القيمـة ترشدنا إلى آليات هذا التناقض في مرحلة تاريخية بعينها من مراحل المجتمع الطبقي. قد يصادق المرء على هذه النظرية مَعْزولةً دون أن يشعر بأقل قسرٍ وإجبار بضرورة تغيير سلوكه التاريخي؛ لكنه لن يستطيع أن يميِّز، بصورة متماسكة، التناقض بين قوى الانتاج وعلاقاته الاجتماعية ويظل غير متأثر بصورة مُماثلة. وكما كتب ماركس في **الايديولوجية الألمانية** أن « كل تطور في القوى المنتجة هو تطور في طاقات البشر وإمكاناتهم» ؛ والذوات الفردية، الموزعة في الطبقات الاجتماعية، هـي القوى المُنتجة. وما يميز البشر عن الحيوانات الأخرى، من وجهة النظر الماركسية، هو أنهم مخلوقات منتجة للطاقة وقادرة على إعادة إنتاج هذه الطاقة، وهم قادرون على ذلـك بسبب من بنية أجسـادهم. ما هو «مُـطلَقٌ» بالنسبة للبشر هو أنهم ينتجون طاقـاتهم الحية ويعيدون إنتاجها ويحوّلونها في عملية انتاج وجودهم المادي. ليست خصـوصية المـاديـة التـاريخية كامنـة في تاريخيتهـا ـ أي أن البشر يخلقون «تاريخهم الخـاص»، أو أن «طبيعتهم» هي « الثقـافـة» ، وهي افتراضات سوف يتفق معها العديد من المثاليين الرجعيين. أما خصوصية العلم فتكمن في العلاقة الداخلية التي يقترحها بين انتاج الطاقات التاريخية وإنتاج الحياة المادية. إن مفهوم القوة المنتجة هو، بالنسبة لماركس، تلك الوحدة بين «الحقيقة» و «القيمة» .

إن حيواناً منتجاً للطاقة (مثل رودولف هيلفردنج) يرفض أن يميز الصلة الوثيقة التي تربط مسار فعله بالشروط التي تكبح القوى المنتجة سوف يقف، في هذه الحالة، متهماً بالتناقض. وبسبب فشله في الربط بين معرفته العلمية ومسألة الفعل المحدد الذي تقود إليه هذه المعرفة سوف يتوقف عن السلوك بصورة «أخلاقية» وسوف يسلك بدلاً من ذلك بطريقة تدعي أنها أخلاقية moralist وتدعي أنها مثالية Idealist . إن «أخلاقيات» التشكيل الاجتماعي ـ أي الحقل الأخلاقي من حقول تلك الايديولوجية ـ قد وُجِـدت لتحجب تناقضات «القاعدة» المادية ـ التناقضات بين السمة المميزة

للعلاقات الاجتماعية والطاقات الاجتماعية المنظمة عضوياً التي تعوق العلاقات الاجتماعية تطورها. ويعني تدمير الحقل الأخلاقي للايديولوجية العودة بـ «الأخلاقي» إلى قاعدته المناسبة وذلك عن طريق الفحص العلمي للحقائق: أي أن نطرح السؤال الخاص بمغزى هذه الحقائق على المسار التاريخي للفعل. ويعني هذا بالتالي إلغاء «علم الأخلاق» بوصفه خطابا مستقلاً والتعامل معه، بالتالي، كنتاج للمجتمع الطبقي. تختفي فكرة وجود «مستوى أخلاقي» يتمتع بالامتياز وعلى أساسه نقيّم الأشياء: يصبح موضوع الأخلاق ذا حدود مشتركة مع موضوع السياسة.

إذا كانت المذاهب الأخلاقية تعتقد أن هناك «مستوى أخلاقياً» مستقلاً ينبغي أن نحكم من خلاله على الأشياء فإن المذاهب الجمالية aestheticism تعتقد أن هناك «مستوى جمالياً» مستقلاً يمكن أن نقيس به النتاجات الصُنْعية artefacts . إن هذه العبارة، بمعنى من المعاني، خاطئة ولكنها، بمعنى آخر، مبتذلة وتافهة. فإذا كان المستوى في السؤال يُرى بوصفه مستوى ضمن النتاج الصُنعي فإن العبارة خاطئة: لأن كل شيء في النتاج الصنعي «جمالي [أو داخلٌ في الحقل الجمالي] ». إننا لا نعترض على «ايديولوجية» الكوميديا الإلهية ولكننا نُعجب «بتقنيتها»: إن «ايديولوجية» القصيدة هي أثرٌ لآلياتٍ جمالية محددة. وأن نتحدث عن مُقاربة الكوميديا الإلهية بوصفها توثيقا تاريخياً أمرٌ مثيرٌ للفضول وحب الاستطلاع: لأنها حقاً نوعٌ خاص ومميز جداً من التوثيق التاريخي. إن خصوصيتها وتميزها هي خصوصيةٌ وتميزٌ [حقلها] الجمالي. وهذا هو المعنى الذي يكون به صحيحاً، بصورة متبذلة، أن نقول بأن علينا مقاربة النتاجات الصُنعية «على المستوى الجمالي»: ينبغي أن نعمل على مقاربتها لا مُقاربَة أيِّ شيء آخر. إن الاستقلال النسبي لما هو جمالي ليس سؤالاً متعلقاً بالتقسيم التراتبي للمستويات ضمن العمل؛ إنه أمر خاص بعدم إمكان اختزال العمل إلى مجرد [حقل] ايديولوجي - تاريخي هو نتاجٌ له. ولا نقول ذلك لأن الاختزالية reductionism تقدم منظوراً جزئياً للنتاج الصُنْعي فحسب ولكننا نقول ذلك لأنها تُلغي شيئاً وتحلُّ آخر محلّه. لا تكمن المسألة في «تعليق» شروط الامكانية التاريخية للعمل بحيث نضع هذه الشروط بين أقواس (كما يقترح تروتسكي) لكي نُعنى بـ «أثرها الجمالي»؛ بل إن المسألة بالأحرى تكمن في كون الأثر الجمالي نفسه مؤشراً على نوع محدد من عملية الوضع بين أقواس حيث يقوم العمل بتذويب الواقعي وتبعيده distantiate لكي يُنْتجَ دلالته. إن الجمالي هو ما يتكلم عن شروطه التاريخية بالبقاء صامتاً - إنه يلازمُ الأشياء بالبعد والنكران. إن العمل « يعرض» الشروط الخاصة بطبيعة

العـلاقـات المنتجة التي يؤسسها للدلالات الايديولوجية التي منحته الوجود أكثر مما «يقـول» هذه الشروط، كما ان النص يُلغي التـاريخ «الـواقعي». لَكِنْ في الصيغ الدقيقة المحددة لهذا الإلغاء تكمن العلاقة الدالة والمميزة للنص بالتاريخ. لا تتمثل العـلاقة بين «الجمالي» و «التاريخي» في تلك العلاقة التي تربط «مستويات» ضمن النص ولا في العـلاقـة بين العمل كحقيقة جمالية وشروطه التاريخية المُحيطة ولكنها تكمن بالأحرى في أن هذه الشروط التاريخية، التي تأخذ شكل الايديولوجي، تصبح البنية المحددة فعلياً لعملية الانتاج الذاتي للنص التي هي، بكليتها، عملية «جمالية» اننا معنيون، بكلمات أخرى، بالعمليات الخاصة التي ينتج فيها الايديولوجي -Indeo logical ضمن ذاته ذلك التبعيد الداخلي الذي هو الجمالي [بعينه]. ليست المسألة، ولنتخطَّ تروتسكي، مسـألة تعليق حقيقة كون دانتي قد كان برجوازيا صغيراً من بورجوازيي فلورنسا القرون الوسطى؛ إن الأمر يتعلق بمعالجة تعليقات تروتسكي الوثيقة الصلة بالموضوع بضمّها الى ملاحظات انجلز في مقدمته المكتوبة عام 1892 للطبعة الايطالية من البيان الشيوعي:

«إن نهاية العصور الوسطى الاقطاعية وبداية العصر الحديث للرأسمالية تتعينان بظهور شخصية ذات مكانة رفيعة: إنه الايطالي دانتي الذي هو آخر شاعر من شعراء العصور الوسطى وأول شاعر حديث. والآن، وكما كان الأمر حوالي عام 1300 م، تتهيأ الفرصة لصناعة عصر جديد. فهل تمنحنا ايطاليا دانتي جديداً يعلن لنا مولد العصر البروليتاري الجديد؟». إن عمل دانتي ليس مهماً لأنه «يتكلم عن» مرحلة تاريخية مهمة أو «يعبرعن وعي» تلك المرحلة. إن قيمته هي أثرٌ للعملية التي بوساطتها ينتـج (يبعـد داخليا internally distantiates الـوضع الايديولوجي المعقّد، الذي يلازمها، نفسه في لعبة من الدلالات النصية لكي يجعل أعماقه و [فضاءاته] المعقدة مدركة بقوة.

إن التمييز بين عنـاصر النص «الجمالية» وعناصره «الايديولوجية هو، إذن، منهجيٌ أكثر من كونه حقيقياً. ليست المسألة، هي مسألة تجميع عناصر نصية مختلفة تحت عنوان ما؛ بل ان المسألة [الأساسية والجذرية] هي تحليل كيفية تشكيل النص لنفسه كنتاج «جمالي» مكتمل بالاستناد الى علاقاته الداخلية مع ما هو ايديولوجي. [ولذا] فإن مجادلتنا بأن الكوميديا الإلهية تحتفظ باللحظة التاريخية لأثرها «الجمالي» هو نوعٌ من التكرار والحشو toutological في النهاية: إنه يعني الادّعاء، في الواقع، أنّ العمل الفني يحيا بسبب كونه عملاً فنياً. إن بعض الأعمال الفنية تظل حقاً تحتفظ

بحيوية لحظتها التاريخية ولكن أعمالاً أخرى لا تفعل ؛ ولكن هذا الأمر لا يتحدد بوساطة شيء من قبيل «مستوى [هذه الأعمال] الجمالي » ؛ بل إنه ليتحدد، كما اقترحت، بوساطة كونها جمالياً «قابلةً لإنتاج» أوضاع ايديولوجية ملموسة تلازمها [دوماً] ـ أوضاع تُعَدُّ فيها الأنساب المتوفرة المستقلة نسبياً للأشكال الأدبية بنيةً حاسمة وضرورية. إن قدرة العمل الأدبي على الحياة في الزمن، كما يرى بريخت، هي على كل حال معيار للقيمة الأدبية مشكوك فيه بعمق : إن تاريخ حياة النصوص الأدبية وموتها وانبعاثها هو جزء من تاريخ الايديولوجيات. وحتى لو حسب العمل الأدبي بأن عملاً ما هو عمل استطاع أن يحيا في الزمن فلا داعي لإرباك النقد المادي فيما يخص السمة «الميتافيزيقية» لمثل هذه الوضعية التي تتجاوز التاريخ transhistori-cal . إن التساؤل الخاص بكوننا ما نزال نتأثر ببيوولف Beowulf أو فوين Villon لا يبدو، من حيث المبدأ، أكثر إرباكاً وإثارة للحيرة من السؤال المتعلق بكوننا لا نزال نتأثر ونستجيب لِـ Lollards أو ألـ Luddites . إن الأعمال الأدبية «تتعالى» على تاريخها المعاصر، لا بالصعود باتجاه «العالمية»، ولكن بوساطة السمة التي تمتلكها علاقاتها الملموسة بهذا التاريخ ـ العلاقات نفسها التي تتحدد عن طريق طبيعة الظروف التاريخية التي يندرج فيها العمل. ان «التاريخ» الذي ينتسب إليه الأثر الفني artefact لا يمكن بالضرورة اختزاله إلى لحظته المعاصرة ؛ ولربما لا «ينتسب»، في الحقيقة، الى تلك اللحظة المعاصرة إطلاقاً. إن **الكوميديا الإلهية** ، كما يشير انجلز بصورة ضمنية، تنتسب الى التاريخ العام للمجتمع الطبقي بفضل احتلالها لحظةً محددة من إيطاليا العصر الوسيط. ولربما يستطيع عمل غريب عنّا تاريخياً أن «يخاطبنا» في الوقت الحاضر ، لأن الحيوانات البشرية (كما يذكرنا سيباستيانو تيمبارانو Sebastiano Tim-parano [14] تشترك جميعاً في البنية البيولوجية حتى ولو لم تكن تشترك في الإرث الثقافي المباشر. ان المولد والتغذّي والعمل والقرابة والجنس والموت هي أمور مألوفة لدى كل التشكيلات الاجتماعية وفي كل أنواع الأدب ونصوصه؛ وليس ضرورياً هنا أن نُدْرج التوضيح الصحيح والمألوف على أن هذه «البنية التحتية» البيولوجية هي، دائماً، مُوسَّطة تاريخياً لكي نكون قد قدّمنا البنية الدامغة على صحة قولنا. إن على المرء، في الحقيقة، أن يردد أن ما هو مُوَسَّطٌ بصورة متغيرة هو البنية البيولوجية المألوفة .

ليس صحيحاً، بالطبع، أن الفن يكون، بالضرورة، أكثر قيمة وأهمية عندما

(14) : « Considerations on Materialism », New Left Review 85 (May / June, 1974).

يستـدعي ويستحضر مثل هذه الموضوعات themes التي تتجاوز التاريخ، ولا أن الأوضاع «التاريخية على الصعيد العالمي» من النوع الذي عيّنه إنجلز في دانتي، تُشكّلُ أساساً للإنجاز الأدبي. يتكلم تروتسكي عن الفن بوصفه ارتفاعاً «بالمشاعر والصيغ» النسبية تاريخياً « فوق تحديدات وقيود الحياة هذه الأيام» ؛ ويمكن اقتفـاء أثـر هذه «العالمية» المزحزحة عن مكانها displased في الجماليات الماركسية وصولاً إلى لوكاش الذي يتكلم عن الخصوصية الجمالية في الفن بوصفها تعليقاً للحياة المتغايرة الخواص، التي يعبرها الناس بصورة سريعة وخاطفة، وتحويلاً لها إلى وجود «شامل». وما يَغْفَلُ عنه هذا الموقف النقدي «المادي» أن الفن العظيم القيمة لا يحقق وجوده رغماً عن العوائق التاريخية (كما في المثالية الماركوزية Marcusean المُلْغِزَة والمحيرة) بل بفضل هذه العوائق. وهذا بالضبط هو الموقف الذي يتبناه ماركس في مناقشتِه للفن الاغريقي القديم في Grundrisse ؛ وليس صعباً أن نرى في الأدب الانجليزي أن قيمة أعمال جين أوستن، مثلاً، لا يمكن فصلها عن الممارسات الطبقية والأخلاق الطبقية المهيمنة والضيقة بصورة متطرفة والتي توفّر لأعمالها هذا الوضع الاشكالي. إن الانجاز الأدبي لكل من أُوستن وجيمس متأتٍ من الشروط الرجعية لعملية التشكل الطبقي ولم يكن هذا الانجاز نتيجة معجزة استطاعا الانفلات من قيدها. أو دعونا نأخذ حالة شاعر مثل ييتس W. B. Yeats : فما الذي ندعيه بقولنا إن ييتس شاعر «عظيم» ؟ ليس لدى النقـد الـبرجوازي، على نحو مميّز، أية إجابة مقنعة لهذا السؤال تتجاوز أفق البلاغة الحدسية. كما أن اتجاهاً معيناً في النقد «المادي» لا يشعر بالإحراج أبداً حين يحتفل بكاتب يميني متطرف وفاشي أحياناً. لكن العوائق الايديولوجية، تحديداً، هي ما يشكل أساس قيمة وأهمية إنجاز ييتس الجمالي. لقد كان ييتس، مثله مثل إليوت وباوند وجويس ولورنس، مرتبطاً، بصورة عرضية، بالايديولوجية البرجوازية للسيطرة لعصره، ومُمَـوْضَعاً ليأخذ على عاتقه الايمان ببعض الأساطير البديلة والمضادة لهذه الايديولوجية .[15] لقد كانت هذه الأساطير، المرعيّة جزئياً من قبل الوضع الناشىء للتـطور الـرأسـمالي في إيرلندا والتأثير المستديم للصيغ ما قبل - الرأسمالية، قادرة، باندفاعتها الماورائية السرية وصيغها المُلْغِزَة جداً ، أن تخترق طاقات حسية وعاطفية مُسْتَبْعَـدة، بالضرورة، من قِبَـلِ التجريبية empiricism البرجوازية. وبسبب من

(15) : لقد تركت هنا جانباً ماثيو أرنولد، وهو كاتب تفحصت عمله سابقاً بوصفه ممثلاً إيديولوجياً ideolo-gue ؛ لكن مكانه يمكن أن تملأه الأخوات برونتي اللواتي ناقشت عملهن، بصورة منفصلة، من هذه الوجهة في كتابي أساطير القوة : قراءة ماركسية للأخوات برونتي
Myths of power : a Marxist Study of the Brontës (London, 1975).

غياب التقليد الثوري في الأدب الانجليزي في القرن العشرين كان لمثل هذا النقد أن يُطْرح فقط من قِبَل «اليمين الجذري» ـ وهو نقدٌ تخربه وتحرفه وتفقده القدرة القوالبُ المثالية التي يُصاغ داخلها بصورة يتعذر اجتنابها . ولا يعني هذا ان ييتس يمتلك مصادر ايديولوجية بديلة ؛ ولا يتعلق الأمر هنا بكون فن ييتس «يُعَبِّرُ» عن طاقات معينة خاضعة للرقابة . إن توصل ييتس إلى هذه المصادر هو، في الوقت نفسه ، توصل إلى أشكال وخطابات أدبية معينة ـ إلى صيغ من الدلالة قادرة (على عكس تلك الصيغ الخاصة بنادي الرايمرز club Rhymers،على إعادة كتابة التاريخ المعاصر بمصطلحات ايديولوجية نقيضة . وإنتاج مثل هذه الدلالات، بالمقابل، له جذوره في الايديولوجية البيتسية الخاصة بالصيغة الأدبية للإنتاج التي تنجز فيها شفافية المؤلف ووضوحه المحدد، المعطيان بصورة مُثلى، تجاه القارىء نوعاً من التكوّن المعقد الخاص للقول الشعري .

لو كان ييتس قد أُزيحَ ، بصورة ملحوظة، عن موقعه في الايديولوجية البرجوازية المهيمنة فسوف يكون الأمر صحيحاً بالنسبة لكل المؤلفين «الكبار» المتعارف عليهم في القرنين التاسع عشر والعشرين والذين عالجتهم في الفصل السابق [16] لقد كان هؤلاء المؤلفون ، بسبب من الأزمة الحاصلة في (الطبقة، والجنس، والإقليم، والقومية. . إلخ) يندرجون، بصورة متناقضة، في الايديولوجية البرجوازية المسيطرة التي تجاوزت مرحلة التقدم فيها ؛ ولذا فإن العلاقات، هنا، بين الحقيقة التاريخية والقيمة الجمالية، التي أغفلها الناقد الشكلاني والناقد الاجتماعي، بحاجة إلى التوكيد عليها. مرة أخرى، ليست المسألة هي مسألة «التعبير» التاريخاني historicist لبعض المجموعات الايديولوجية الثانوية الممنوحة امتيازاً خاصاً ـ التعبير الذي ينفجر بانتصار مخترقاً خطوط ضعف الجمالية «الأورثوذكسية» والصيغ الايديولوجية ليبشر بنوع من الخلق الجديد. إنها [في الحقيقة] أمر يتعلق بنوعٍ من الانحناء في الفضاء الايديولوجي الذي تلعب فيه النصوص ـ انحناء ينتج عن تراصّ القيمة على القيمة، الدلالة على الدلالة، الشكل على الشكل. إن الايديولوجية «التقدمية» لا تشق طريقها مخترقة عوائق التشكيل المُسيطر ؛ فهناك القليل من عناصر التقدم، على الصعيد التاريخي، في العوالم الايديولوجية لهؤلاء المؤلفين الكبار. إن هذا التشكيل

(16) : لا أقصد، هنا، أن اقترح أن القيمة الأدبية تُنْتج فقط عن مثل هذه العلاقات العرضية، بصورة واضحة، كما يمكن أن تقترح حالة جين أوستن نفسها. إن الأمر بالأحرى يتعلق بسؤال يخص الازدواجية والانحراف والغموض والنطاق والتعقيد الايديولوجي، حيث ينبغي تفحص السمة المميزة للايديولوجية المسيطرة والطبيعة الخاصة باندراج النص في هذه الايديولوجية بصورة متزامنة .

المسيطر ينتج، بالأحرى، عن وضع صراع وتعارض مقيم داخله، وتتسبب الإشكالية الناتجة في إضفاء نوعٍ من الارتياح والاستقرار الجزئي على خطوط ضعف هذا التشكيل. وينبغي على المرء أن يتفحص هذه العملية بصورة آنية من منظور [عملية] الانتاج النصي. بإنتاجه لمعانيه يُنتج مثل هذا النص الانحناء الايديولوجي الذي تكلمت عنه وينقش هذا الانحناء في مادته الفعليّة. وبمعنى خاص فإن النص لكي يحافظ على أثره «الجمالي» وتماسكه واتّساقه سوف يعكس ذته أو يقوم بتعديلها متحولاً إلى سجل «ايديولوجي» بديل ؛ أو أنه لكي يحافظ على نقائه «الايديولوجي» سوف ينكسر إلى أشكال متبادلة من الدلالة. سوف يكون بالإمكان رؤية كيف أن اللعبة الجمعية المعقدة المركّزة للحواس، المتشكّلة على ذلك النحو، ذات علاقة وثيقة بـ «سؤال القيمة» إذا فكرنا بعمل واحد مثل ترولوب Trollope : عمله الذي يسبح في فضاء ايديولوجي متّسق ذاتيا وبالكاد يمكن تمييزه. في معظم روايات ترولوب تنتج «الايديولوجية» «علامة» وتنتج «العلامة» «ايديولوجية» في عملية متبادلة بسيطة من التبادل الاختزالي reductive exchange ؛ ولا يمكن أن يكون هذا، في الحقيقة، شيئاً مختلفاً، وذلك لأن النسيج الايديولوجي في روايات ترولوب (كما هو في كل كتابة) يتضمن ايديولوجية العمل الجمالي - وفي حالة ترولوب فإنها «واقعية» فقيرة مُمثِّلة repre- sentational بصورة ساذجة وهي تعكس التجريبية البرجوازية المألوفة [في عصره]. أما بالنسبة لإليوت وهاردي وجويس ولورنس فإن السؤال الايديولوجي، على النقيض من ذلك، متضمن في المشكلة الجمالية لكيفية الكتابة؛ إن «الجمالي» - الإنتاج النصي - يصبح مثلاً حاسماً شديد التعيّن للسؤال الخاص بعلاقات البشر الواقعية والمتخيلة بأوضاعهم وشروطهم الاجتماعية التي نسميها الايديولوجية. في معظم النصوص التي عالجتها حتى الآن فإن إنتاج تشكيل ايديولوجي مسيطر من وجهة نظر انكفائية re- gressive هو ما يؤسس قاعدة للقيمة الأدبية. ولا ضرورة لقول شيء عن رعوية جورج إليوت ونوستالجيتها nostalgia أو عن أحاسيس كونراد القومية الرومنطيقية أو ردة فعل ييتس الارستقراطية أكثر مما قاله ماركس عن الاغريق القدماء في Grun- drisse : أن الايدولوجيات الملائمة لبعض المراحل المُقيَّدة في تطورها المادي قادرة على إنتاج دلالات جمالية تزدهر قوتها بالضبط في مثل هذه [الشروط] والحدود. [ولذا] فليس هناك تشاكُلٌ Homology بسيط بين التطورين المادي والجمالي: لا يصبح الفن أفضل وأفضل كلما أصبح البشر أغنى وأغنى. لكن هذا لا يعني، بالمقابل، أن العلاقات بين مرحلة تطور القوى المُنتجة وإمكانية إنتاج قيمة جمالية هي علاقات

اتفاقية فحسب؛ فإذا كانت الثروة المادية والقيمة الجمالية لا تنجدِلان وتنضفران في خط بياني صاعد فمن الممكن التساؤل لماذا لا يحصل ذلك ـ تماماً كما هو ممكن القول : لماذا لا يصبح البشر أكثر «تمتعاً بالأخلاق» كلما ازدادت الوفرة المادية لديهم. يمكن لبعض الأفراد، وإلى حد معيّن في تشكيل اجتماعي غير متطور، أن يختبروا تَمَفْصُلاً لسلوكهم الشخصي مع وظائفهم الاجتماعية بوصفها وظائف غير إشكالية نسبياً. إن « [الخطاب] الأخلاقي » يظهر للعيان بوصفه صيغة محددة من صيغ الخطاب عندما تصبح التعارضات التاريخية حادةً الى الدرجة التي تصبح فيها «الشفافية» النسبية غير ممكنة التحقق ـ حيث يصبح السؤال المتعلق بالمعيار الايديولوجي الذي ينبغي ان يحكم سلوك الفرد مُغيظاً وحَروناً، وحيث تصبح العلاقات بين سلوك الفرد والوظيفة الاجتماعية مُطلسمة ومبهمة. يدخل الخطاب «الأخلاقي» إذن في مرحلة سيادته الايديولوجية مُترقباً عملية انحلاله التاريخي على يد سياسة ثورية. إن مثل هذا التطور تقدمي بالطبع : إن «الأخلاقية» morality هي مظهرٌ من مظاهر «المرحلة السيئة» التي يتطور منها التاريخ. وبمثل هذه الكلمات يثمن ماركس الانجازات القديمة للاغريق القدماء الذين يزدهر «الاعتدال» والتناسق والحسية [التي نادوا بها] في الآفاق الضيقة والمحددة لصيغة الانتاج الكلاسيكي بالذات. ان التاريخ اللاحق للفن ليس تاريخ «الوَفرة المادية» بل هو تاريخ التطور المُتفاوِت غير المنتظم لقوى الإنتاج ضمن علاقات طبقية وأشكال ايديولوجية بعينها ـ أشكال وعلاقات هي، في حالة الرأسمالية (وكما يعلق ماركس) «مُعادية بحق» للانتاج الفني.

رغم ذلك فإن هذا العداء شأن متقدمٌ تاريخياً. إن الرأسمالية تدمّر بعض الطاقات المُنتجة تاريخياً وتُعيقُها وتكبحها في عملية تطوير طاقات غيرها؛ لمثل هذا التحول الثوري لهذه الطاقات الأخرى يُشيرُ ماركس في برومير الثامن عشر The Eighteenth Brumaire مُطْلِقاً عليها إسم «شعر المستقبل» الذي سيصبح مُمْكِناً. إن الطواقم الايديولوجية الثانوية الانكفائية التي قلت بأنها «حَرَسٌ» القيم المهددة تاريخياً : وأن دورها في إنتاج القيمة الجمالية لا ينبغي أن يُقيم بصورة غير جدلية. فإذا كان من غير الممكن ببساطة إطّراحها بوصفها رجعية (إذا تبنينا الافتراض المبتذل بأن الطبقات والايديولوجية التقدمية هي وحدها من يُنتج نصوصاً أدبية مهمة) فلا يمكن أيضاً أن يُنتظر إليها فحسب بوصفها يُنْظَر «اندماجها» الهارموني في فرد المستقبل المكتمل. إن «شعر المستقبل» سيتصف بصورة محددة بتجاوز لا ينقطع لمثل هذه القيم التاريخية المعروفة والثابتة :

«إن كميل ديمولان Camille Desmoulins ودانتون وروبسبير وسان جوست ونابليون، أبطال الثورة الفرنسية القديمة وكذلك أحزابها وجماهيرها الشعبية، قد أدوا مهمة زمانهم في أزياء رومانية وبتعبيرات رومانية وهذه المهمة هي مهمة فك القيود وإقامة المجتمع البرجوازي الحديث... ورغم أن المجتمع البرجوازي يفتقر الى البطولة فقد اقتضى إخراج هذا المجتمع إلى الوجود [الكثير] من البطولة والتضحية والرعب والحرب الأهلية والمعارك بين الناس. وقد وجد مصارعو هذا المجتمع في التقاليد ذات الصرامة الكلاسيكية التي خلقتها الجمهورية الرومانية المُثُلَ العليا والأشكال الفنية والأوهام التي كانوا بحاجة إليها لكي يُخْفوا عن أنفسهم القصور والتحديدات البرجوازية لمضمون صراعاتهم ولكي يُبقوا حماستهم في المستوى العالي للمأساة التاريخية. وبصورة مشابهة، وفي مرحلة أخرى من التطور، وقبل ذلك بقرن [تقريباً] ، استعار كروميل والشَعب الانجليزي الكلام والعواطف والاستيهامات من العهد القديم لتحقيق ثورتهم البرجوازية. وعندما تم إنجاز الهدف الحقيقي، وتم إنجاز التحويل البرجوازي للمجتمع الانجليزي حل لوك Locke محل النبي حبقوق... إن ثورة القرن التاسع عشر الاجتماعية لا تستطيع أن تستمد أشعارها من الماضي بل من المستقبل فقط. إنها لا تستطيع أن تبدأ بنفسها قبل أن تُزيلَ كل الخرافات المتعلقة بالماضي. لقد احتاجت الثورات السابقة إلى استعادة ذكريات ماضي العالم التاريخي لكي تخدع نفسها بشأن مضمونها هي بالذات. أما ثورة القرن التاسع عشر، ولكي تصل إلى مضمونها الخاص، فكان عليها أن تَدَعَ الموتى يدفنون موتاهم. هناك كانت العبارة تتعدى المضمون؛ وهنا يتعدى المضمون العبارة.»[17] .

لقد كان «شعر» الثورات السابقة، أي الرموز التي عاشت بها هذه الثورات ومن خلالها، مُخَدِّراً ومسكناً وغير أصيل ـ تطعيماً مُصطنعاً للأوضاع التاريخية الشديدة الضيق والمحدودية بأشكال ماضية من أجل إنتاج الدلالات الكافية الخاصة بهذه الأشكال. ويمكن ضم ملاحظات ماركس هنا إلى مقالاته في Rheinische Zeitung التي كتبها عام 1848 حيث ينتقد بقسوة الرومانسية الألمانية بوصفها أشكالاً خاوية [ابتدعت] بصورة متقنة لكي تُخفي المادة المبتذلة الوسخة عاكسةً الوجهَ الليبرالي الخدّاع للسياسات الرجعية. وتتصل هذه الملاحظات بإشاراته، المتهكمة الساخرة في

(17): The Eighteenth Brumaire of Luis Bonaparte, in Marx and Engels selected works (London, 1968), pp. 97-9.

الرأسمالية. إن ما يتعرض له ماركس بالنقد، في الحقيقة، هو نوعٌ من الجمالية التاريخية - نوعٌ من الـمُلاءمة والاختيار المتنافرين، المُتضاربين، والخارجيين لأشكالٍ رمزية جاهزة لتزيين مضمون فقير وزخرفته. إن مناقشته تنصب على العلاقات الداخلية بين «الحقيقة» التاريخية و«القيمة» الجمالية. ومع ذلك فإن هذا المَقْطَع المُلْغِز [الذي أوردناه سابقاً من بروميير الثامن عشر] يتضمن طبقة أخرى من التَبصُّر في جملته الأخيرة. إن «شعريات» Poetics الثورات السابقة قد كانت من النوع الذي «يُعَبِّرُ» expressive أو «يُمَثِّـل» representational : لقـد كانت المسـألـة تكمن في المضمون الذي يكتشف شكلاً. لكن «شكل» مجتمع المستقبل هو ذلك النوع من الأشكال الذي يتضمن تجاوزاً ذاتياً مستمراً لا ينقطع لِـ «المضمون» ؛ وهو شكل يتأسس على التطور غير المحـدود، الـذي لا يتضمن أية تعـارضـات، للقـوى المنتجة. لقد ضَخَّمت الأشكال الرمزية للثورات البرجوازية مضامينها الاجتماعية بِنسب متكلفة ومبالغ بها، لكنها بفعلها ذلك دَعَّمت ورسخت محدوديتها وقصورها الحقيقيين مُحَرِّفَةً إدراك قِلَّتها Paucity [وضعفهـا] الحقيقيين. ويبـدو ماركس هنـا وكـأنـه يَقْلِبُ ببسـاطـة هذه الإشكالية - مُشدداً على حيوية ودينامية المضمون الثوري في مقابل شيئية reification الشكل. لكن ما تتضمنه الفقرة بصورة أكثر عُمقاً، وعلى الأقل عندما نربطها بعناصر ألـ Grundrisse ، يقترح الحاجة إلى إعادة التفكير في إشكالية الشكل / المضمون بكليتها من منظور مادي. بالنسبة لِـ Grundrisse فإن «الاعتدال» الضيِّق والمحدود للفن والمجتمع القديمين لا ينبغي أن يُنكر ويُحذف من قبل الاشتراكية من أجل نوع «أعلى» من الاعتدال؛ على النقيض من ذلك فإن هذا المفهوم الخاص بِـ «الاعتدال» بالـذات - للتناسب المكتمل الدائري الناشىء عن الضيق والمحدودية - ينبغي أن يُطَّرح من أجل طريقة التفكير بذلك الشكل من الإنتاجية التي تميزها، بدقة، تلك العلامة التي تشير إلى اللا اعتدال وعدم التناسق. وبصورة شبيهة، وبالنسبة للثامن عشر من برومـير ليست المسـألـة ببسـاطة هي اكتشاف الأشكال المُعبِّرة والمُمثِّلة و «الكافية لِـ «مضمون الثورة الاشتراكية». إن المسألة هي مسألة إعادة التفكير بذلك التعارض - في القبض على الشكل لا بوصفه ذلك القالب الرمزي الذي نصب فيه المضمـون بل بوصفـه «شكـل المضمون» : لِنَقُلْ القبض على الشكل بوصفه بنية الإنتاج الذاتي الذي لا ينقطع، وكذلك لا بوصفه «بنيةً» بل بوصفها «عملية تَبَنْيُن» Structuration . وهـذه العملية من التجـاوز والفيض الـذاتيين Self - excess

الدائمين لِـ «المضمون الذي يتجاوز العبارة» - هي ما يمثل لماركس شعر المستقبل وعلامة الشيوعية، كما يمثل بالنسبة لنا سر التحليل المادي للنص الأدبي.

ولذا فإن ادعاءَنا، مثلاً، بأن تبجيل ييتس اللا عقلاني للسمات المتعيّنة للتجربة هو قيمة ينبغي أن تُدْمَجَ في المستقبل ما بعد الثوري هو، بمعنى ما، نوعٌ من القول باستمداد شعرنا من الماضي. ورغم ذلك، ودون أي شك، فإن لييتس قيمته، ولكن هذه القيمة ليست قيمةً يمكن «قراءَتها بالعودة إلى الماضي» ضمن مخطط متخيل للمستقبل: فالقيمة هي وظيفة علاقة محددة بتشكيل ايديولوجي ملموس. وبصورة أكثر دقة فإن القيمة هي وظيفة عملية محددة من الانتاج النصي التي هي نفسها علاقة قوية معززة بمثل هذا التشكيل الايديولوجي علاقة يحددها بصورة تامة الطاقم الايديولوجي الثانوي الذي تَنْشَدُّ إليه النصوص وتتعلق به).

إن الطعنة الخاطفة التي يوجهها تروتسكي إلى راسكولينكوف Raskolnikov في محلها تماماً: إن الأدب ليس مجرد شكل من الدُنُوّ بصورة وثائقية من الايديولوجية. الأدب صيغة فريدة ومتميزة من التنظيم اللغوي الذي يَسْبِقُ، بإحداث نوع خاص من «التشويش والاضطراب» في صيغ الدلالة المألوفة، بعض صيغ الإدراك ويتقدم عليها لكي يسمح لنا بإدراك الايديولوجية التي تلازمها هذه الصيغ. ومثل هذا السَبْق هو، في الوقت نفسه، أثرٌ أدبي مبني بشكل مقصود وعملية إغواء اختبارية تبتلع القارىء في لعبة للعلامات يتساوى اغواؤها للقارىء مع مقدار كونها «غير طبيعية».

النص مسرحٌ يُضاعِفُ علاماته ويُطيلُ أمَدَها ويدمج ما بينها ويلوّنها ويحررها من المُحدّدات determinant المفردة، يدمجها بنوع من الحرية المجهولة من قبل التاريخ ليدفع بالقارىء إلى مُدْخل تجربي أكثر عمقاً في الفضاء المُبدع. هنا، بالطبع، توجد حدود قصوى متقابلة: النص الذي يُغَرِّبُ نفسه بترو بوساطة الاستعراض «المُفْرِط» للوسائل والأدوات، والنص الذي يتوسّلُ إقناعنا بنوع من الكتابة «الطبيعية» «البريئة» [التي توحي] بنوع من الشفافية الظاهرية للتجربة نفسها. لكن العمل الأدبي غير قابل للاختزال، بصورة نموذجية، إلى أي من هذين النوعين من النصوص: إنه يُغْري بالتعاطف بقدر يتناسب مع لا واقعيته. إننا نُدْفَعُ إلى رؤية نُسخٍ من الواقعية التاريخية التي يعرضها النص (ونُغْرى [أيضاً] بالتقبل والموافقة) لأن « لا واقعية النص» تسمح بقدرٍ أكبر من الانشاء «الطبيعي» للحواس ودمجها والتأليف بينها.

وهنا بالضبط يظهر سؤال القيمة بقوة، لأن النصوص [المختلفة] «لا تقوم بثني الحواس ولا التأليف بينها» بالصيغة نفسها أو بالدرجة نفسها؛ ولأن «النسخ» المختلفة من «الواقعية التاريخية» للنص لا تقدّر القدر نفسه. إن النصوص جميعها تدلّ Signify وتعني ولكن ليست كل النصوص مهمة Significant . يمكن عملاً أدبياً أن يُنْتِجَ أيديولوجية ضيقة ومحدودة لكي «يجددها» ـ لكي «يُغَرِّبَ» دلالاته الرثة البالية، وذلك بفضل جهده الدال «من المرتبة الثانية» لكي يعيد بث الحياة في القيم والإدراكات التي تعرضها تلك الايديولوجية. والعكس أيضاً أمر مألوف: إن العمل قد يحبس عناصر أيديولوجية إيجابية ويمتصها ويُفْقِرها بوساطة عملياته النصية. وهناك أيضاً إحتمالات أخرى: إننا نتحدث عن قصة حب متوسطة منشورة في مجلة للمراهقين بوصفها أدباً «وضيعاً» [أو من الأنواع الدنيا] لأن النسيج الايديولوجي الذابل الذي تتحرك القصة ضمنه يعوق ببساطة ذلك الإنتاج النصّي التحويلي لمثل هذه الأساطير التي قد «تنقذ وتحرر لوحدها تلك القصص». ومع ذلك فمن السهل جداً أن نتكلم عن مستوى «أول» ومستوى «ثانٍ» من الدلالات (الايديولوجية والنص) كما لو كان هذ ان النظامان نظاماً واحداً. إن كل نظام يتشكل بصورة نموذجية من طاقم معقد من العلامات التي تنتسب إلى مجال ايديولوجي متميز استثنائي؛ ودراسة الإنتاج النص، من زاويتي المعنى والقيمة، هي دراسة للإجراءات المعقدة بين هذه الطواقم الثانوية.

إن قيمة النص، إذن، تتحدد بصيغة إندراجها المُضاعَفَة في التشكيل الأيديولوجي وفي النَّسْل المتوافر من الخطاب الأدبي. بهذه الطريقة يدخل النص في علاقة مع سلسلة محدودة دوماً من القيم والاهتمامات والحاجات والقوى والطاقات المحددة تاريخياً والتي تحيط به: إنه لا «يعبِّر» عن ولا «يعيد إنتاج» مثل هذه الأشياء (لأن النص مصنوعٌ من الكلمات لا من الحاجات) بل إنه يبني نفسه ويشكلها داخلاً في علاقة مع العلامات الأيديولوجية التي يشكِّل نظامها الرمزي. ومع ذلك فإننا لا نريد القول إن النص الذي يتمتع بالقيمة هو النص الذي يحمل قيماً وإمكانات «تقدمية» أو أنه ذلك الإنعكاس المجرد «للذات ـ الطبقية» التقدمية. خذ مثلاً التباين فيما بين بِنْ جونسون Ben Jonson وولتر سافيج لانْدَر Walter Savage Landor فرغم التعارض والتباين الواضحين بينهما فإنهما يتشاركان في تقليد معين خاص بالعقيدة الانسانية الكلاسيكية المُحافظة؛ لكن الطبيعة الايجابية للايديولوجية عند الأول لا تستطيع أن تكون في تضاد أكثر حدّة مع الأيديولوجية الفاترة المصطنعة التي تفتقر إلى الحياة عند الثاني. إذ بحلول زمن لانْدَر أصبحت العقيدة الانسانية

الكـلاسيكية نوعاً من التراجع الاكاديمي التزييني الطابع، فوقعةً متقنة الصنع من المادة التي امْتُصت وفُرِّغت. أما في حالة جونسون فإن مثل هذه الكلاسيكية تتضامن مع عناصر أخرى لتخلق فضاءً أيديولوجيا حيث يسلط ضوءٌ قوي على الجدل القائم بين عدد من الاهتمامات التاريخية المحدودة والهامة في الوقت نفسه. لا تكمن المسألة أبداً في كون نصوص جونسون تَعرِضُ «أيديولوجية طبقية تقدمية» ولا تكمن ببساطة في المـواد الأيديولـوجية التي تعمـل هذه النصـوص عليهـا. إن العقيدة الانسـانية الكلاسيكية الطابع محددٌ فعّال لأشكال ودلالات دراما جونسون، جزءٌ من التقليد الجـمالي الذي تندرج فيه نصوصه. إنها تصبح، بالتضامن مع تقاليد أخرى، أداة منتجـة «يُبَعَّـدُ» بوسـاطتهـا عالمٌ أيديولـوجي غني «داخلياً» من أجل الحصول على ثروة التحيزات والإدراكـات الخـاصـة لذلـك العـالم. ولا يعني هذا الكـلام ان جونسون «مُعرَّض للتاريخ ومنكشفٌ له» وان لاندر فارٌ منه ـ ولا يعني أن نصوص جونسون تُرَجِّعُ صدى «الحياة الواقعية» بينما تفوح نصوص لانْدَر برائحة المكتب. فبينـما كان لانْـدرَ فارّاً تماماً من التـاريخ ممتـطياً أغلفـة ملاحمه البشعة كان عمل وُردزورث الملحمي الاستهـلال ThePrelude يتقـدم في الاتجـاه نفســه؛ لكن التعـارض والتعقيد الكامنين في حركة عمل وردزورث كانا شرطاً من شروط قيمة عليا. إنه تعارض مرتسم و محفور في الشكل الفعلي لنص وردزورث: الاستهلال قصيدة عن إعداد الشاعر لنفسه لكي يكتب ملحمة انتهت في شكلها الأخير لما عُرِفَ فيها بعـد باسم الاستهـلال. إذ بينما كان لانْدرَ يُطْلق في الفضاء مآسيه الشعرية الغريبة المُجتلبة exotic ويؤلف ملاحم غريبة غير مألوفة في إهمال متعجرف للسؤال الأكثر أهمية ـ كيف يمكن لهذه الأشكال أن تكون في هذه الأزمة التاريخية أكثر من أشكـال غير مجدية وبـلا نفـع؟ ـ كانت الاستهـلال منتهكـة ومسكونة بالغموض الأيديولـوجي الـذي مَيّز مرحلتهـا التـاريخية. لقد كانت مسكونةً بإمكانات روحية وتـاريخية معيّنـة، بشبـح قوى وقيم معيّنـة كانت أيديولـوجيتهـا الشكلية مجبرةً على مراقبتها؛ وبسبب من هذه الشقوق والصدوع التي يخلقها الإنعدام الجذري للوحدة في داخلها تصبح لعبة المعاني في القصيدة أكثر خِصْباً. ولذا فإن عملي كل من لانْدَر أو لامْب Lamb، بسبب افتقارهما إلى التوصل إلى مثل هذه الإمكانات، يحطّان من مكانتيهما بصورة نهائية.

من الضروري، إذن، رفض «العقيدة الأخلاقية» الخاصة بالقيمة الأدبية: من الضروري أن نُعيد توحيد السؤال الخـاص بنـوعية العمـل مع للسؤال الخاص

بشروطه الممكنة. إن البشر لا يحيون بالثقافة فقط : بعيدين عنها. لكن ادّعاء المادة التاريخية هو أنهم، بالنتيجة، سيحيون بها. سوف يحيون، إذا ما حرروا من النُدرة المادية وحرروا من العمل، في لعبة التفاعل المتبادل لمعانيهم ودلالاتهم، ويتحركون باتجاه «التزايد» الخاص بفعل الحرية الذي لا يتوقف. ضمن هذه العملية تظل علامات الإدراك والقيمة التي تغلبت بها المجتمعات السابقة على شروط حياتها مقبولة وممكنة دون أي شك. وبالتالي، فإذا كانت الماركسية قد احتفظت بصمتها فيما يخص القيمة الجمالية فلربما يعود ذلك إلى كون الشروط المادية التي تجعل من هذا الخطاب ممكناً تماماً لم توجد بعد. وينسحب الحكم أيضاً على «الخطاب الأخلاقي»: فإذا لم يكن لدى الماركسية القليل مما يمكن قوله فيما يخص «الخطاب الأخلاقي» فإن أحد أسباب هذا الغموض يعود إلى كون المرء لا يرغب في خوض الجدل مع أولئك الذين يعني لهم خطاب الأخلاق العقيدة الأخلاقية والتمسك بالفضيلة فقط. لا يكمن السؤال فقط في حَقن مضمون مختلف في هذه المقولات بل في نوع من التقييم المُتجاوز لهذه المقولات نفسها؛ ولا يمكن تحقيق ذلك عبر فعلٍ بسيط من أفعال الرغبة. إن لِـ «الجماليّ» من القيمة ما يجعل التنازل عنه للجماليين البرجوازيين دون صراع أمراً غير مقبول كما أنه ملوّث بتلك الايديولوجية البرجوازية الى الدرجة التي تجعل من قبوله على تلك الحال أمراً غير مقبول أيضا. وهكذا قد نقع على بعض من المعنى الحقيقي في الصمت المؤقت الاستراتجي لأولئك الذين يرفضون الكلام عن «الأخلاق» وعن «الجماليّات».

معجم المصطلحات الواردة في الكتاب

A

activism	مَذْهب الفعالية
affiliations	إنتسابات
allusive	لَمْحيّ
allusiveness	لمحية (من التميز بالخصيصة اللمحية)
altruistic	النِزْعة الغَيْريّة (من غَيْر).
ambivalent	ذو طبيعة متناقضة
analogy	مُقايَسَة
anti-intellectualism	نزعة ضدّ ـ ثقافية
appetitive egoism	النزعة الذاتية الشهوانية
appropriation	مُلاءَمة، تخصيصٌ أو إفرادٌ لغَرضٍ مُعينً، إنتحالٌ
artefact	نِتاجٌ صُنْعي
articulation	تَمَفْصُل
asymmetrical	لا مُتماثل ؛ لا تماثُليّ

B

biographical	سيريّ ؛ ما هو متعلّق بالسيرة
breaks	تَوَقُّفات

C

categorical	مقولاتيّ (ذو بنية مقولاتية نسبةٍ إلى مقولة) :

category	مَقولَة
claustrophobia	رُهاب الاحتجاز
closet-drama	مسرحية قِرائية ؛ مسرحية مكتوبة من أجل أن تُقرأ
code	شِفرة ؛ نظام رمزي
contingency	مُجاوَرَة
contingent	لصيق ؛ مُجاوِر
convention	تقليد اصطلاحي ؛ اصطلاح مُتواضَع عليه
cosmpolitan	كونيّ ؛ شمولي الطابع
co-temporal	متناغِمٌ ومتساوٍ زمنياً
corporatist	توحيديّ ؛ إدماجيّ

D

découpage	قَطْع
demythologisation	نزع الطابع الأسطوري عن الشيء
despotism	نزعة استبدادية
diachronic	تعاقبي
dissonances	تَنافُرات
distantiation	تبعيد ؛ إتخاذ مسافة من الشيء

E

ego-alien	أنا مُغرَّبة
elaboration	التوسيعُ والاحكام (توسيع الموضوع وإحكامُه)
élit sm	النزعة النخبوية (نسبة إلى النُخبة أو الصفوة élite

empiricism	التجريبية
encode	يُشفِّر (يكتب بلغة الشِفْرة أو بلغة رمزية)
enquiry	إستعلام : تساؤل (أنظر: inquiry, Literary inquiry)
epiphanic	ظُهوري (من الظهور الخاص بعيد الغطاس)
epistemological	معرفيّ
experiential	تجربي (نسبة إلى التجربة)
exotic	شيء مُجْتَلَب ؛ غريب الطراز
externalise	يُخَرْجِن ؛ يجعل الشيء خارجيا
extra-textual	خارج ـ نصي

F

feeling - complex	مُركَّب الشعور
feeling - structure	بنية الشعور (أنظر structure of feeling)
formation	تشكيل (أنظر Ideological formation)
formula	صيغة ؛ صياغة

G

genre	نظرية الأنواع الأدبية ؛ الأنواع الأدبية
gradualism	النزعة التدرُجيَّة
graphic	تصويري

H

hedonistic egoism :	مذهب المتعة الذاتية
hegemony	هَيْمَنَة
hermeneutical	تأويليّ
hierarchy	مَراتبيّة

historicist	تاريخانيّ ؛ تاريخويّ ؛ مبالغ في تاريخيته
historiography	علم التسجيل التاريخي (تسجيل التاريخ الرسمي)
homology	تشاكُل
humanism	العقيدة الانسانية (النزعة الانسانية في الفلسفة الأوروبية التي تؤكد على الهموم الدنيوية وقدرة الانسان على تحقيق ذاته عن طريق العقل).
humanitarianism	النزعة الاجتماعية الاصلاحية

I

idealise	يُمَثْلِن ؛ يجعل الشيءَ مِثاليا
idealisation	مَثْلَنَة
ideological formation	تشكيل أيديولوجي (بالمعنى الألتوسيري للاصطلاح)
immanentist	مُتأَصِّل
inflection	انعطافة ؛ تغيُّر في مقام الصوت
inquiry	إستعلام ؛ تساؤل
internalise	يُدخْلِن ؛ يجعل الشيء داخليا أي جزءا من الداخل
interpersonal	بين ـ ذاتي

J

Juxtaposition	تجاوُر

K

key image	صورة مِفتاحية
key term	مصطلح مفتاحي

L

libertarianism	مذهب حرية الارادة
labourism	عمالي ؛ عقيدة عمالية
lineage	نَسْل ؛ ذُرية
literary inquiry	استعلام أدبي ؛ تساؤل أدبي

M

macro-structures	بنى مرئية
mediate	يتوسَّط (يقيم علاقةً وسيطة بين طرفين)
mediated	مُوَسَّط، مُوَسْطن
mediation	توسُّط
meliorism	مذهب التحسُّن (وهو مذهب فلسفي يؤمن أتباعُه أن العالمِ في طريقه إلى التحسُّن وأن الشر يتناقص بصورة مطردة وأن بوُسع الانسان المشاركة في تحسين هذا العالم).
meta-literary	ما بعد ـ أدبي ؛ ما يتجاوز الأدبي ويتخطاه إلى حقلٍ آخر
meta-system	مابعد ـ نظام ؛ ما يتخطى النظام
microcosm	عالم مُصَغَّر
micro-structure	بنية نوويّة
miniature	صورة مُصغَّرة
mis-en-scéne	التقديم والاخراج على الخشبة
mysticism	باطني
mythopoeic	ذو طابع شعري أسطوري

N

naturalisation — تطبيع ؛ قراءة الأثر الفني بطريقة تجعل تقنياته ورموزه تُفصِح عن حمولتها الواقعية (الطبيعية) بحيث يصبح الأثر الفني مفهوما لنا بوصفه تعبيرا عن تجربة طبيعية (واقعية).

nominalism — إسمي (ينتسب إلى مذهب الاسمية في الفلسفة)

non-relational — لا ـ علائقي

nostalgia — حنين مرضيّ

nuance — ظِلّ فرقي

O

omniscience — العلم الكلي

organicism — عضوي ؛ نزعة عضوية

organicist — عضوي ؛ عضوي الطابع

organic wholeness — كلٌ عضوي

over determination — تعيّن شديد (ما يتحدد بصورة قاطعة)

over determine — يُعيِّن بشدة

over-subjectivise — يُفْرِطُ في جعل الشيء ذاتيا ؛ يُفرط في تذويتِه

overtone — نغمة توافُقية

P

paradoxical — ذو طبيعة متناقضة ظاهريا ؛ ما تنشأ عنه مفارقة

parody — محاكاة ساخرة تهكمية ؛ محاكاة نص

	أدبي أو أثر فني بمراعاة خصائصه الأسلوبية بقصد الاضحاك والتهكم
pastoral	رعوي
paternalism	النزعة الأبوية
politicise	يُسَيِّس
populism	شعبي ؛ شعبوي
positivism	الوضعية (المدرسة الوضعية في الفلسفة)
post atheism	ما بعد الالحاد
power loom	نَوْل القوة
pre-textual	ما قبل ـ النص ؛ ما قبل ـ نصي
prototype	نَمَطٌ بَدْئيّ

Q

quasi-feudalist	شبه إقطاعي

R

readability	مقروئية
reductionism	الاختزالية ؛ النزعة الاختزالية
reference	مَرجع ؛ مُسندٌ إليه
regressive	انكفائي
representation	تمثيل (إعادة تقديم الشيء في الفن أو الأدب مثلا)
representational	تمثيليّ
residual	الفُضالة ؛ ما يتبقى من الشيء
retrospect	إسْتعادَة
romanticise	يُرَمْنِس
romanticising	رَمْنسة

S

schematism	تخطيطيّة، خُطاطيّة (من تخطيط وخُطاطة) :
self-excess	فَيض ذاتي
self-referential	ذاتي المرجعية (هو مرجِعُ ذاته)
sensibility	حساسية
simulacrum	صورة زائفة ؛ مصورة
simultaneity	تزامن
slippages	تفْويتات
solipsism	أنانَة
Spatial-Juxtaposition	تجاوُر في الفضاء
structuration	بَنْيَنَة ؛ تَبَنْيُن (إكساب الشيء بنية)
structure of feeling	بنية الشعور ؛ بنية المشاعر
stylistics	علم الأسلوب ؛ الأسلوبيات
sub-ensembles	مجموعات ثانوية
subjectivise	يُذَوِّت ؛ يجعل الشيء ذاتيا
subjectivism	الذاتانية ؛ الذاتية (نِسْبَةً إلى الذات وما يخصّها من عالم التصورات والأحاسيس والتخيّلات التي تميز شخصا عن غيره)
synchronic	تزامنيّ

T

tangentiality	عرضي ؛ علاقة عرضية
tautology	حَشْو
theme	ثيمة ؛ فكرة رئيسية مترددة في العمل
theology	علم اللاهوت

theoriticism	نِزْعة نظرية
totalitarian	كلّيّ ؛ كليّاتي
totality	كليّة
touchstone	مِحَكّ
transcend	يُعلي ؛ يقوم بتصعيد الشيء والتسامي به
transcendence	الاعلائية ؛ المذهب الاعلائيّ في الفلسفة الذي يعتقد أتباعه بوجود صفات للأشياء تتعدى ظواهرها المحسوسة فتقررها وتكون شرْطا لإيجادها .
trans-individual	ما يتجاوز الفرد ؛ عابر للفرد
trans-individual structure	البنية المتجاوزة للفرد
transitive	مُتعدٍّ ؛ إنتقالي
transplant	يَزْدَرِع

U

universalise	يكونن ؛ يجعل الشيء كونيا (يعمل على كوننته)
unreadability	لا مقروئية (أنظر readability)
utilitarianism	مذهب المنفعة

V

valid text	نصٌّ صحيح
verisimilitude	الاجتمالية ؛ محاكاة الواقع أو أن تكون أحداث الحكاية شبيهة باحداث الحياة الواقعيّة
viconian	الفيكوية ؛ نِسْبَةً إلى فيكو

visionary	رؤيوي
voluntarism	إرادويّ

W

wholeness	كلية شاملة

النقد والايديولوجية

لا يمكن اختزال الفن إلى مجرد أيديولوجية ؛ إن له علاقة بالأيديولوجية ولكنه ليس مجرد انعكاس لها . إن الأيديولوجية تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بوساطتها العالم الواقعي ، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يشعرنا باننا نعيش ظروفا معينة بدلا من أن يقدم لنا تحليلا مفهوميا لهذه الظروف . إن الأدب عالقٌ بشبكة الأيديولوجية ولكنه يعمل في الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها إلى درجة نُدْرِكُ فيها المنابع الأيديولوجية التي يَصْدُرُ عنها . بقيامه بذلك لا يعمل الفن ، والأدب كذلك ، على تمكيننا من معرفة الحقيقة التي تحجبها الأيديولوجية .

من مقدمة المترجم

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

بيروت ، ساقية الجنزير بناية برج الكارلتون ، ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيالي ، هـ ٨٧٩٠٠٠/١ ، تلكس : LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

● الغلاف : زهير أبو شايب ●